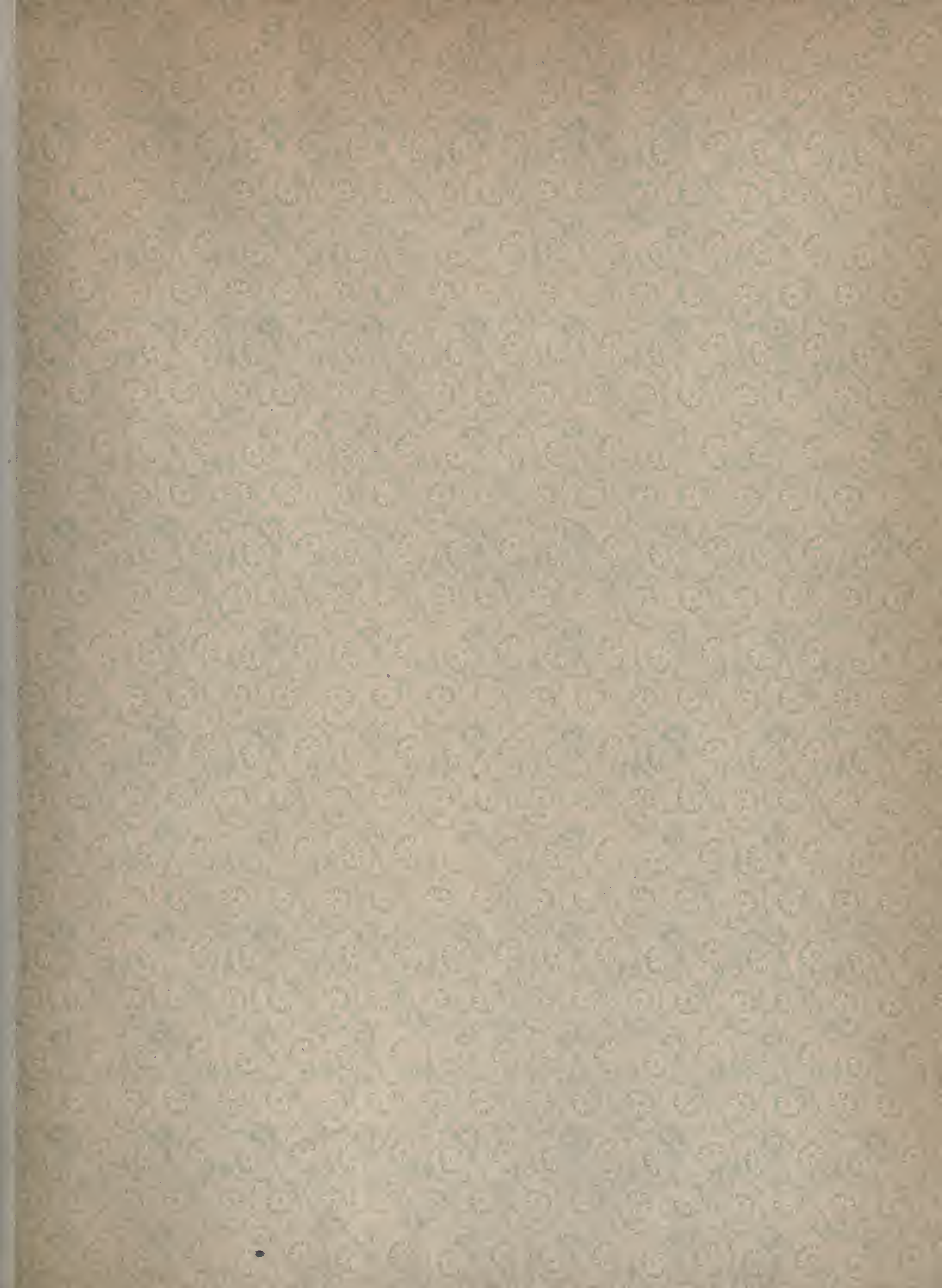
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





DIE

KUNST UNSERER ZEIT.



DIE
KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

1892.

*
5.

MÜNCHEN.
FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG.



E. MÜHLTHALER's KGL. HOF-BUCH- & KUNSTDRUCKEREI MÜNCHEN.



ADOLF MENZEL.

VON

CORNELIUS GURLITT.

Als vor einigen Jahren der «Tannhäuser» — oder war's der «Lohengrin»? — in Paris zuerst aufgeführt werden sollte, machte sich bekanntlich die Patriotenliga das Vergnügen, Wagner auszupfeifen. Ob das schön von ihr war oder nicht, haben wir hier nicht zu untersuchen. Die Einen in Paris sagten, die Politik gehöre nicht in's Bereich der Kunst, die Anderen entgegneten, der urgermanische Meister gehöre nicht nach Paris; seine Musik sei für Frankreich gefährlich, weil sie gut sei. Hätte er schlechte Musik gemacht, so wäre vom patriotischen Standpunkte Nichts gegen ihn zu sagen; sein Werk sei zum Verbrechen am französischen Geiste geworden, weil es so gross sei. Je besser die Musik, desto schriller die Pfeife! Die deutschen Zeitungen nahmen damals den regsten Antheil an den Pariser Vorgängen, einen regeren, als mir klug zu sein schien. Ich erinnere mich deutlich der Pariser Depeschen eines grossen deutschen Blattes.

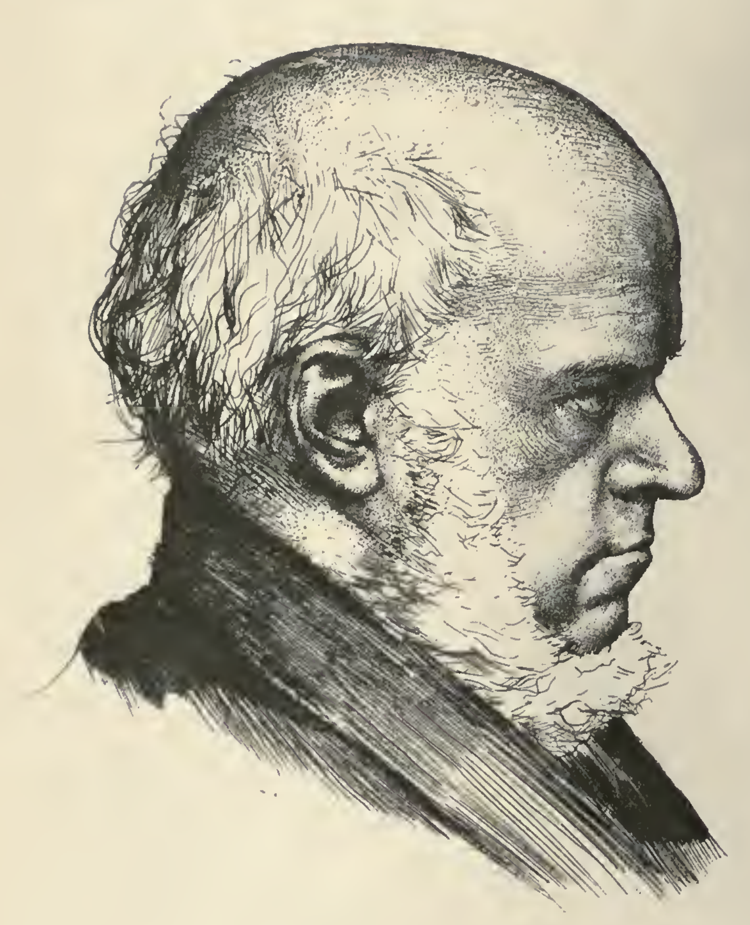
Da hiess es etwa:

«8 Uhr 30 Min. Die Ouverture ist mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Alles scheint gut zu gehen. Die Zischer sind vom Applaus übertost worden.»

«9 Uhr 10 Min. Der erste Akt endete mit grossem Erfolge. Allgemein wurde die Musik als eine grossartige Leistung anerkannt. Das Zischen, ja, laute Pfeifen, welches leider den Beifall beeinträchtigte, gilt nicht der Tondichtung, sondern ist auf Rechnung einiger fanatischen Politiker zu setzen, welche . . . . .»

Und so fort — bis endlich feierlich betheuert wurde, Paris habe Wagners Musik für erträglich befunden, nur

ein Paar böse Buben haben von Wagner, dem Deutschen, Nichts wissen wollen. Die Oper hätte sonst entschiedenen «Erfolg gehabt!» So lautet der technische Ausdruck. Und die deutsche Zeitung zeigte sich über dieses Ereigniss sehr befriedigt! Wären jene bösen Buben



K. Stauffer-Bern. Adolf Menzel.

nicht gewesen, so hätte Wagner selbst in Paris der Erfolg nicht gefehlt. Nun, seit in Frankreich die «Patrioten» in den Winkel gedrückt sind, ist der «Erfolg» thatsächlich eingetreten. Darob grosse Seligkeit in unserer Presse! Gott sei Dank, Wagner gefällt den Franzosen: Man sieht, dass er ein grosser Künstler war.

Es gibt einen deutschen Künstler, der den Franzosen schon früher gefiel als Wagner, ja dem sie früher huldigten, als wir selbst. Auch er hat jetzt durch die ganze Welt Erfolg. Es wird keine Ausstellung geben, die nicht mit höchstem Dank Bilder von Adolf Menzel aufnimmt, keine Kunstgeschichte der neueren Zeit, die ihn nicht rühmend nennt. Alle diejenigen Leute, welche den Werth des Meisters nach der Menge seiner Anhänger und nach dem Lärm von deren Huldigungen abwägen, werden Menzel für einen ausserordentlich grossen Mann schätzen. Sie haben auch schon die Handhabe gefunden, um die höchsten Schrilltöne aus der Jubelklarinette ihm zu Ehren hervorzubringen.

Aber mir wird immer etwas bange bei solchen Huldigungen. Wie schön wäre es, wenn die grosse Menge des Volkes in Deutschland, wie in anderen Ländern, wirklich Menzel's Werke so ausserordentlich vor anderen bevorzugen wollte. Wenn wir wirklich schon so weit im Kunstverständniss wären, dass sein kühler, ernster und doch so heiter wirkender Naturalismus als schön von der Mehrzahl seiner Betrachter erkannt werde, wenn selbst unsere Kritik wirklich auf Menzel's Werke sich mit Begeisterung stürzte — auch wenn er einmal vergässe, seinen Namen unter seine Blätter zu schreiben.

So oft ich im Lande herumhöre, was man über Menzel verwandte Meister sagt, überkommen mich rege Zweifel: den berühmten Meister lobt man, Leute, die in seinem Geiste arbeiten, findet man abscheulich. Sollte nicht sehr viel von der Begeisterung erlogen sein — oder wenn nicht erlogen, so doch anerzogen, von Aussen beigebracht, nicht aus dem Innern geboren? Der Erfolg ist da, alle Welt sagt: Menzel ist einer unserer ersten Meister, vielleicht der erste. Also wäre es ungebildet, sich nicht von ihm einnehmen zu lassen. Thun wir es also, suchen wir nach dem Wege, dass er uns gefalle! Da hat er vor Allem einen Zug: Er ist geistreich. Man braucht blos seine «Adressen» anzusehen, die Fülle von beziehungsreichen Gedanken, die er auf einige Quadratzolle Papier zusammenzudrängen vermag; das kann so leicht kein Anderer. Und dann ist er ein Patriot! Er hat uns Friedrich den Grossen geistig nahe gebracht durch seine Kunst. Also der geistvolle, preussische Meister ist's, den man zu schätzen hat.

Aber nun sehe man einmal die Blätter durch, welche wir heute unseren Lesern vorlegen: Sind sie geistvoll im Sinne der Adressen, d. h. voller Beziehungen zu den höchsten Dingen? Ich glaube nicht. Sind sie preussisch, wird uns durch sie die Entwicklung unseres Staatswesens klarer? Ich glaube es noch weniger. Die Auswahl der Blätter machte eine Hand, welche sicher nicht feindselig gegen Menzel war: Sie sind entnommen jener Sammelausstellung, die unter des Meisters eigener Mitwirkung diesen Sommer in München veranstaltet

wurde; sie stellen diese Ausstellung sogar in ihren Hauptstücken ziemlich vollständig dar. So werden denn Viele zu ihrem Schmerz durch unsere Blätter die ihnen schon bequem gewordene Handhabe verlieren, um Menzel's gefeierter Kunst nahe zu kommen. Der «Erfolg», welchen seine Blätter hier haben, fürchte ich, ist für Viele ein Kopfschütteln!

Nun gut, sehen wir uns den Meister, wie er sich in unseren Blättern bietet, etwas näher an. Sie sind zusammengestellt aus so ziemlich allen Jahrzehnten seines Lebens, von den Blättern, die er 1839 bis 1840 für ein Werk über die Gemäldegalerie in Dresden zeichnete, bis zu der Scene im Biergarten, welche die Unterschrift 1891 trägt. Also fünfzig Jahre künstlerischer Entwicklung!

Kunst soll doch dem Menschen Schönes bieten, ihn erfreuen! Ich sehe im Geiste die Meisten in diesen Blättern nach dem Schönen suchen. Da sind die Landschaften: Ein Blick aus dem Fenster des dritten Stockes auf eine Allee; Morgengrauen im tiefen Schnee; zwischen Bretterzäunen auf der engen, frei geschaufelten Bahn, eine Anzahl vom Maskenfest Heimkehrender, darunter zwei schwer Betrunkene; zwischen dem wirren Geäste der Bäume, Nachbargärten und Häuser. . . . . . . Ist das schön? Oder eine andere Landschaft: Wieder ein Blick aus dem dritten Stock eines Berliner Hauses; zur Seite eine fensterlose Hauswand, vorn ein Zaun. Man blickt über einen nüchternen, feuchten, nur von einem Paar Hühner belebten Hof in einen Garten mit ein Paar nicht eben üppiger Bäumen: Das ist Alles!

Adolf Menzel. Studie.

Oder die vielen Bilder aus dem Tagesleben, Blicke in einen Wirthshausgarten, auf die Strasse! Sind die Menschen schön, sind sie auch nur anmuthig, sind die Gegenstände geistreich, eines grossen Künstlers würdig? Warum sucht er sich Männer aus, denen nicht einmal die Hosen gut sitzen und Frauen von zweifelhaften Jahren und zweifelhafter Schönheit? Und dann die Malweise: Viele von uns haben ja Etwas über die Gesetze der Kunst gelesen. Wo bleibt die Komposition, jener systematisch-pyramidale Aufbau; wo die durchdachte Linienführung, das Verzichten auf das Nebensächliche, die strenge Wahl der reinen Form; wo die Harmonie und Leuchtkraft des Einzeltones? Wo bleibt alles das, was wir so lange und begeistert als Zielpunkt echter Kunst betrachteten?

Es wird mir von Vielen schwer, zu verstehen, dass ihnen, wenn sie redlich sich selbst prüfen, Menzel gefällt. Ich habe von Manchen in vertraulichen Stunden auch klipp und klar das Gegentheil gehört. Da war ich einmal unter einer Anzahl Maler von Namen: Erst fing einer an über die Gestalt des alten Kaisers Wilhelm auf einem Menzel'schen Bilde zu sprechen:

«Sehr interessant!» sagte er mit einem prüfenden Blick auf die Tischgenossen.

«Hm!» nickte ihm der und jener zu.

«Man sieht dem Kaiser das Alter an!»

«Hm! Hm!»

«Er steht eigentlich recht knickebeinig da.»

«Hm! Hm! Hm!»

«Noch eigentlicher ist er scheusslich! Wie kann man den alten Herrn künstlerisch so misshandeln?»

Und nun war das Eis gebrochen. Es ging Menzel sehr schlecht an jenem Abend. Es wurde ihm nachgesagt, er sehe in der Welt nur das Hässliche, die Männer nur krummbeinig, die Frauen nur verwachsen; er sei ein Faun, der sich über seine Bewunderer lustig mache und versuche, wie weit er, auf seinen Ruhm pochend, in seinen Launen gehen könne, ohne dass ihm die lärmende Bewunderung untreu werde. Man sagte wohl auch noch Schlimmeres.

Und als man Nachts auseinanderging, schüttelte man sich die biedere Rechte:

«Ein sehr genussreicher, anregender Abend!»

Adolf Menzel. Studie zum Eisenwalzwerk.

Und doch hat Menzel den Erfolg für sich. Es gibt ja verschiedene Auffassungen über den Werth des Erfolges. Die thörichtste ist wohl die, dass man den Meister und sein Werk nach der Zustimmung der Menge beurtheilt, dass es also für Wagner eine kostbare Eroberung sei, wenn er dem Pariser «Premièren-Publikum» — wie wir so geschmackvoll sagen — gefalle. Das Grosse, das zugleich immer das Neue für seine Zeit ist, gefällt anfangs nie. Ginge es nach dem Erfolge der Menge, so schritte die Kunst nie weiter. Eine andere Art ist die, den Werth der Menge am Erfolg zu messen. Dass die Pariser Wagner trotz aller Anfeindungen verstanden, und zu würdigen wussten, ehrt sie. Paris hatte den Erfolg, indem es Wagner feierte, nicht der Musiker. Wir schätzen täglich das verehrungswürdige Publikum nach seinem Verhältniss zur Kunst ab.

Da gibt man im Theater «Klassiker-Abende»: Goethe, Schiller, Lessing. Sie werden mässig besucht. Das Urtheil über die grossen Dichtungen bleibt dadurch unberührt, ja wir sprechen einer ganzen Stadt den Kunst-



Adolf Menzel pinx.





sinn ab, weil sie ihm nicht zustimmt. Die Stadt und der geistige Werth ihrer Bürger wird am Kunstwerk gemessen!

Und nun die dritte Schätzungsweise: Der Künstler wird gepriesen — wir lesen von seiner Meisterschaft, wir hören oder sehen sie aber nicht. Er missfällt uns, aber er ist berühmt. Es geht ein mystischer Zug um sein Werk. Es hat sich vorher angekündigt als ein solches, welches über unserem Kunstverstande steht. Es bricht auf uns herein. Redlich gesagt — wir verstehen es nicht. Aber es ist doch etwas Fremdes darin, das uns zu Ablehnung oder Zustimmung reizt, das wir erst in uns durchzukämpfen haben: Gefällt es uns? Nein! Werden wir uns daran gewöhnen können? Vielleicht! Ist's gut, sich daran zu gewöhnen? Wer weiss! Wir stehen vor einem Scheideweg: Ist's Reklame, die uns erfasst, sind's vergängliche Modelaunen, wie die Einen rufen? Oder bricht etwas Tiefes, Nachhaltiges, Neues hervor? Wer ist Richter, wer kann uns berathen? Unglücklich Jener, der in den Tagesblättern Bescheid sucht. Da findet er eine, an einer Tischecke eines Cafés nach dem Theater von abgehetzten Journalisten zusammengeschriebene sogenannte «Kritik», das Ergebniss einer nächtlichen Debatte über Kunst und Dichtung, wie sie nur Leute führen, die beide schaufelweise zu geniessen gezwungen sind. Wer dort das grössere M . . . hatte, siegt über die zünftigen Mitkritiker, gibt das Stichwort aus. Es ist ebenso klug, die Frage, ob ein Kunstwerk schön sei, an den Knöpfen abzuzählen oder mit den Würfeln auszuknobeln. Die unbedingte, freilich für die Meisten höchst peinliche Nothwendigkeit bei der Feststellung dieses Erfolges ist, mit sich selbst klar zu werden über Werth und Unwerth des Dargebotenen.

Und so auch über Menzel.

Sein Entwicklungsgang ist von sehr bezeichnender Art: Er begann mit der Geschichtsmalerei, d. h. mit der Darstellung vergangener Zeiten. Diese betrieb er mit einem wissenschaftlichen Eifer, der seiner Zeit für übertrieben galt. In den Tagen, in welchen Cornelius auf der Höhe der Kunst stand und mit einem klassischen Helm auf dem Haupte einer nackten Männergestalt hinreichend festgestellt zu haben glaubte, dass sie einen Griechen bedeute, in der man Kaulbach schon eine der hohen Kunst widerstrebende Vorliebe für «Accidentielles» vorwarf, ging Menzel in die Zeughäuser und zeichnete Leibkoppel und Steigbügel, Rockschnitt und Uniformstücke mit einer Genauigkeit, als wolle er Vorbilder für's moderne Kunstgewerbe schaffen. Er suchte in den Galerien nach Porträts, um die Haltung der Menschen und die Zeitausdrücke der Köpfe zu lernen; er kramte in alten Reglements, damit ja jeder Uniformlappen geschichtlich getreu sei; er reiste auf den preussischen Schlössern herum, damit er seinen Gestalten den rechten Hintergrund geben könne. Mit dieser wissenschaftlichen Richtung in der Kunst ging er der übrigen Künstlerwelt um einige Schritte voraus. Man zeterte darüber, dass dies gegen die abstrakte Höhe des Kunstschaffens verstosse, man fand das nüchtern in der Zeit der Romantik, farblos in der Zeit der geistigen und koloristischen Schönmalerei. Die jungen Berliner Künstler

liefen alle von Menzel fort nach Paris zu Couture, zu Gleyre, zu Troyon. Sie waren nicht wenig erstaunt, dass man dort Menzel höher schätzte, als zu Hause. Sie fanden dort eine Partei, die ihm die Lorbeeren anbot, welche seine Heimat ihm einstweilen verweigerte; sie fanden dort Künstler, die an seiner redlichen Art zu sehen, die Augen neu zu gebrauchen lernten.



Adolf Menzel. Im Thiergarten.

Und dann: Menzel liebte das Rococo, die Kunst des alten Fritz, zugleich mit dem Manne. In dieser Beziehung folgte ihm selbst sein begeisterter Verehrer, Franz Kugler, nur unwillig. Ihm ist die Architectur unter Friedrich dem Grossen nur insoferne vollkommen verständlich und lobenswerth, als sie sich in späteren Jahren vom Rococo abwendete. Menzel erkannte zuerst, dass Friedrich in's Rococo hineingehöre, dass dies nicht eine Schande für den grossen Mann sei, sondern dass man ihn nur aus der Grösse des Rococo heraus recht verstehen könne. Es hat mehrere Jahrzehnte gedauert, ehe die Welt erkannte, dass der Maler nicht etwas Hässliches male, indem er die «zopfigen» Kirchen und Schlösser aufsuchte, es hat namentlich in Berlin, dem modernen preussischen Athen nach Winckelmann's und Schinkel's Geist, lange gedauert, bis der Aerger über die Missachtung «wahrer Schönheit» in Menzel's Lebenswerk sich legte und man erkennen lernte, dass das wirklich schön sei, was er darstellte.



Adolf Menzel. Studie.

Und dann begann Menzel als der Erste seine Wissenschaftlichkeit wieder abzulegen und mit dem klaren Blicke, welcher ihn bisher geleitet hatte, die Natur rings um sich her anzusehen, Bilder aus dem Leben zu malen, ohne Seitenblicke in geschichtliche Ferne, ohne Kostümkunde und Stilforschung. Und wieder entstand allgemeines Schütteln des Kopfes. Um ihn her blühte die Renaissance- und Barockmalerei, blühten die Farbengedichte und Kompositionsromane — und er malte die Natur: Nicht wie Auerbach und Vautier die Bauern und Spiessbürger malten, mit dem wohlwollenden Lächeln des feiner Gebildeten, sondern mit der ehrlichen Hochachtung vor dem Bestehenden, mit dem er einst Hosenknöpfe und Degenknäufe gezeichnet hatte, lediglich als Objekt, wie ein photographischer Apparat, um das Wort seiner Gegner zu gebrauchen.

Und wieder lebt und blüht um ihn eine Schule, wieder hat er sich als ein Führer bewiesen, in dessen Bahnen sich eine Menge begeisterter Kunstjünger warfen.

So mag den Zweifelnden an Menzel's Werk wenigstens das Eine vor Augen bleiben: Bisher hat der kühne Mann so oft mit der Richtung seines Schaffens endlich Recht behalten, dass es unklug wäre, die noch fremdartig wirkenden Entwicklungsstufen ohne Weiteres abzulehnen. Seine Stilechtheit, seine Rococobegeisterung hatten nur eine Zeit lang den Fehler, zu früh zu kommen. Und die schlimmen Folgen des Fehlers hatte Menzel in einer Fluth von Angriffen und im zeitweiligen Missverständniss zu tragen. Die guten Folgen aber geniessen wir, wir Alle, denen das Gebiet des Genusses so mächtig erweitert wurde. So ist er allezeit ein Mehrer des Reiches der Schönheit gewesen.

Sollte er es nicht auch in dem sein, was so Vielen an ihm noch fremd erscheint?

Wenn zwei Bauernburschen beim Vogelschiessen im Nachbarorte sich treffen, schlagen sie sich die Schenkel und wiehern vor Lachen.

Was treibt sie zu so lautem Freudenausbruch? Doch die Lust, an fremdem Orte das Bekannte zu treffen! Ich kann die Bilder Menzel's nicht ohne innere Heiterkeit sehen. Da ist die Scene aus dem zoologischen Garten: Der Hirsch in der Zeit, in welcher er vom neu aufgesetzten Geweih den Bast abfegt. Es juckt ihm das Fell; der Bub darf ihm ruhig den Rücken kraulen. Die zwei Regenschirme, die ihn in den Hals stochern, begrüsst er mit behäbigem Augenzwinkern. Die nervöse Gouvernante mit ihrem erstaunten Eulengesicht, der sonntäglich gekleidete Tischlermeister mit dem schlecht sitzenden Vorhemdchen, seine Frau mit dem neugierig gespitzten Mund, sie Alle, wie sie da durch's Gitter sehen, sind alte gute Bekannte. Da ist nichts Ausgeklügeltes, und man thäte Menzel unrecht, wenn man glauben machen wolle, ihm sei witzig bei dem Bilde zu Muthe gewesen. Witzig ist nur sein Auge, das die Dinge sieht mit einziger Schärfe. Als Satyriker steht Menzel über dem Engländer Hogarth, denn er will uns nicht über die Satyre grimmig lachen machen, sondern er führt uns die Welt vor, wie sie ist und zeigt uns im Spiegel, wie wir selbst sind. Er ist unendlich viel unbefangener, wahrer, redlicher, wohlwollender. Nur die Japaner sind ihm an Ehrlichkeit ähnlich.

Diese Ehrlichkeit kann nur die an Unwahrheit Gewöhnten beleidigen. Sie ist nicht das Werk der Unfähigkeit zu «höherem Schwung», sie ist der Ausdruck einer wahrhaft umfassenden Weltauffassung. Ein geistreicher Mann schrieb ein Buch, «Rembrandt als Erzieher», indem er den Künstler, der die Welt verstehen lehrte, als den wahren Volksbildner feierte. Er hätte es ebensogut «Menzel als Erzieher» nennen können. Denn auch dessen Bilder sind der Wiederschein der realen Welt aus einer Künstlerseele. Das Gebiet seiner Kunst ist so weit, wie sein Auge reicht. Den Kunsthistorikern, die jeden Maler in einen ihrer wissenschaftlichen Schubkästen stecken möchten, wird er stets eine ärgerliche Erscheinung bleiben. Er ist nicht Historien-, nicht Genre-, nicht Landschaftsmaler. Er ist Maler kurzweg!



Adolf Menzel. Studie.

ergeben, da er die Welt, so wie sie ihm entgegentritt, liebt und ehrt. Er weiss die malerische Schönheit in einem bayerischen Alpendorfe ebenso wie im stillen Winkel seines Berliner Hofes zu finden: Gott ist ihm allgegenwärtig. Er lacht mit seinem geliebten alten Fritz, wenn er den Maler Pesne auf seinem Gerüst bei keckem Liebeswerben um sein Modell statt bei der Arbeit an seiner Freske überrascht, und wenn der Landsknechts-Hauptmann die Frechheit hat, den einzelnen Dukaten in der erpressten Summe noch auf seine Vollgiltigkeit zu prüfen; er hat ein warmes Herz für den Arbeiter im dampfenden Eisenhammer und er malt den Bruder und den Minister seines Königs mit derselben männlichen Unbestechlichkeit; er lässt sie selbst durch ihre Erscheinung dafür sorgen, dass sie der Welt erhaben erscheinen: Was kann er dafür, dass Prinz Karl eine hässliche Perrücke trägt?

Wohl dem, der Menzel nicht blos zu preisen, sondern auch in seiner Grösse verstehen gelernt hat. Denn er nahm ein Seelenbad, er befreite sich von der Phrase. Er ist klarer mit sich und der Welt geworden. Er kann sie in sich reiner aufbauen, da er in ihre Tiefe gedrungen ist.

Spätere Zeiten werden erst voll und ganz erkennen, was wir dem Berliner Meister zu danken haben. Auf dem Umwege über das Rococo hat er uns gelehrt uns selbst zu verstehen. Noch vor wenigen Jahrzehnten galt es für unmöglich, uns selbst und unsere Zeit künstlerisch darzustellen. Man musste uns verkleiden, in die Kleider fremder Zeiten stecken, um uns ästhetisch geniessbar zu machen. Er war der Erste, der das verschleierte Bild unseres eigenen Daseins enthüllte. Keiner that mehr, uns eine selbständige

Ja, er ist noch viel mehr: Ein Mensch, ein voller ganzer Mensch. Denn alles Menschliche steht ihm nahe, Lust und Schmerz, jede Leidenschaft hat er mit still prüfender Aufnahmefähigkeit auf sich wirken lassen; er gab sie wieder, wie sie auf ihn wirkten, ohne sich ein Mäntelchen der Tugend umzuhängen. Er ist fromm als ein ehrlicher Freund und Bewunderer alles Geschaffenen, er ist gott-



Adolf Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Modellpause.



Kunst zu geben. Unsere Lehrbücher der modernen Kunstgeschichte beginnen mit David, Carstens und Canova. Wenn einmal jene Klarheit über unsere Zeit herrschen wird, welche erst die Zukunft geben kann, dann wird, so glaube ich prophezeien zu können, Menzel an die Spitze des grössten Abschnittes im Schaffen rücken. Dann wird man erkennen, dass die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit dem achtzehnten das klassische Streben gemein hatte, dass in diesem ein wesentlicher Zug des bis 1850 und länger reichenden ächten Rococo liegt. Dann wird man finden, dass in der Zeit des Besinnens auf sich selbst Menzel eine der Führerrollen gehört.

Er nahm jene Kunst auf, die seit Rembrandt schlummerte! Er hat dem Freiheitskrieg gegen die Knechtschaft unter die «Alten» die Waffen geschmiedet und in diesem die ersten grossen siegreichen Schlachten geschlagen! Das wird die Welt ihm nie vergessen!





ARABESKEN.*

Von

MAX BERNSTEIN.

II.

Zu dem Bilde von R. Poetzelberger: „Herbst“.

Herbst im Wald und Herbst im Herzen.
Was da wuchs und spross und blühte,
Lenzgeboren, sommerlebend,
Duftig, farbig, wunderbar —
Nun die böse Zeit gekommen,
Fällt es ab und sinkt zur Erde.
Welke Blätter, Blüthenleichen —
Ach, sie lebten nicht ein Jahr!

War's nicht hier, wo einst der Vöglein
Brautlied klang zum ersten Kusse?
Klang so süss, verklang so bald!
Träumend ruht sie nun und einsam,
Falbe Blätter ihr zu Füssen,
Todten Glückes todte Zeugen.
Herbst im Herzen, Herbst im Wald. . . . .

III.

Zu dem Bilde von Hugo König: „Beim Thürmer von St. Peter“.

Zwei kleine Mädchen stehen
Hoch auf dem Kirchenthurm.
Da fühlt man's eisig wehen,
Schneeluft und Wintersturm.

„Du, da is' kalt!“ sagt eine.
Die Gröss're aber schaut
Und mahnt die frierende Kleine:
„Je, wenn man sich nur traut!

„Am schönsten ist's hoch oben —
„Da kann man 'runter seh'n!“
O wack'res Herz! Der droben
Lass es dir so gescheh'n!

Umschlingt dich einst das Leben —
Des Niedern Fessel brich!
Empor, empor dein Streben!
Zur Höhe rette dich!

Zum Hohen, Guten, Grossen —
Das raget wie ein Thurm.
Dann lass die Stürme tosen —
Du lächelst jedem Sturm.

Dann wirst du's wieder loben,
Dein eigen Wort versteh'n:
Wenn Einer steht hoch oben,
Kann er herunter seh'n!



*) Nr. I siehe 2. Jahrg. S. 61.



R. Poetzelberger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbst.



DER OFENSCHIRM.

EIN CAPRICCIO

VON

MAX HAUSHOFER.

Viel zu früh war der erste Schnee gekommen. An einem Abend war's zu Anfang des Oktober. Schon den ganzen Tag hatte ein eiskalter feiner Regen die Strassen ungemüthlich gemacht; und als es zu dämmern anfing, mischten sich mit den Regentropfen kleinwinzige weisse Flöckchen, noch etwas kälter, als der Regen. Die hastigen Fussgänger in den nassen Strassen wollten es anfangs nicht glauben, aber die elektrischen Lichter und die Gasflammen glänzten so hell, dass man schliesslich zu der unangenehmen Einsicht kam: es war wirklich der erste Schnee!

Vor den hohen Spiegelfenstern, hinter welchen der Kunstgewerbeverein seine schimmernden Ausstellungsgegenstände sehen lässt, stand in trübem Sinnen ein etwa achtzehnjähriges Mädchen und schaute lange, lange die schönen Sachen an, die da ausgebreitet und aufgestellt waren. Wer dieses Mädchen von der Seite beobachtete, konnte leicht bemerken, dass ihre Kleidung keinem der ersten Modegeschäfte entstammte. Das Tuchjäckchen war offenbar aus einem alten Mantel zusammengestellt; denn die Aermel waren ein wenig anders abgetont, als die Rückentheile. Das Kleid war für die Jahreszeit wohl etwas zu leicht und das Hütchen erwies sich als eine zwar geschmackvolle, aber mit sehr bescheidenen Mitteln hergestellte Dilettantenarbeit. Die Handschuhe waren etwas defekt; sie stimmten in diesem Punkte mit dem vielfach geflickten Schirm überein. Dafür hatte das Mädchen ein blasses Gesicht voll Anmuth; nachdenkliche Augen mit langen Wimpern; einen feingeschnittenen Mund und ein ebenso feines Näschen; unter dem schlichtem Hute quoll reiches dunkelblondes Haar hervor.

Aufmerksam betrachtete sie die Ausstellungssachen hinter den Spiegelscheiben: die Renaissanceschränke und Uhren, die prächtigen Büchereinbände, Majoliken, Schmucksachen und Gläser. Am längsten aber haftete ihre Aufmerksamkeit auf einem reich ausgestatteten farbenprächtigen Ofenschirme. Wiederholt wandte sie sich zum Gehen und blieb doch immer wieder vor dem Schirme wie gefesselt. Wer ihr dabei in's Gesicht sah, konnte zwei grosse Thränen bemerken, die ihr über die blassen Wangen herabrollten.

Es war auch in der That Einer da, der diese Thränen bemerkte: ein mittelgrosser wohlbeleibter Herr, von bürgerlich behäbigem Aussehen, mit graulichem Schnurrbart und klugen Augen. Mit diesen Augen überflog er die ganze Erscheinung des Mädchens.

«Sie möchten wohl etwas von den schönen Sachen da drinnen?» fragte er in gutmüthigem Tone.

Sie war Grossstädterin genug, um diese vertrauliche Frage von einem völlig Fremden seltsam zu finden. Aber es schaute so viel Wohlwollen aus dem Gesichte des Mannes, und seine Stimme klang so unverdächtig menschenfreundlich, dass das Mädchen glaubte, ihm eine Antwort schuldig zu sein.

«Ach» — sagte sie — «auf den Besitz solcher Dinge verzichte ich ohne Kummer. Ich — ich möchte nur etwas dergleichen machen! Und ich kann nicht!» setzte sie mit einem schmerzlichen Seufzer hinzu.

«Na — was möchten Sie denn machen?» frug der Andere wieder.

Zögernd entgegnete das Mädchen: «Sehen Sie den Ofenschirm da? Er ist — was die Malerei betrifft — recht oberflächliche Arbeit. Die Umrahmung ist viel zu schön dafür! Ich — ich glaube, ich hätte ihn wohl besser gemacht!»

«Wo haben Sie das gelernt?» frug der Mann theilnehmend.

«Hier in der Kunstgewerbeschule.»

Der schlichte Bürger mit dem grauen Schnurrbart strich sich das breite Kinn mit der Hand. Ihm war die Sachlage klar. Auch war er nunmehr persönlich an der Angelegenheit interessirt; denn der schöne Renaissance-

Rahmen des Ofenschirms stammte aus seinen eigenen Werkstätten.

«Ein solcher Rahmen ist ziemlich theuer!» sagte er ruhig. «Und Sie haben wahrscheinlich nicht einmal die Leinwand?»

Schmunzelnd liess der Vergolder das Zehnmarkstück, welckes er schon in seiner Westentasche gesucht hatte, wieder zurückfallen. Es gefiel ihm, dass die hübsche Künstlerin so bescheiden war. «Also auf morgen!» rief er ihr noch nach; dann wandte er sich behäbigen



Adolf Menzel. Studie.

Das Mädchen schüttelte stumm das Haupt, wieder schossen ihr Thränen in die Augen.

«Melden Sie sich morgen in meinem Geschäft!» sagte der Fremde. Damit zog er aus dem Rock eine Brieftasche und aus der Brieftasche eine Karte, auf welcher die Adresse eines grossen und bekannten Vergoldergeschäftes zu lesen war. «Ich stelle Ihnen einen ungemalten Ofenschirm zur Verfügung; auf den können Sie zaubern, was Sie wollen. Einen Vorschuss kann ich Ihnen auch gleich geben, wenn Sie ihn nöthig haben sollten!»

«Nein Herr! Geld brauche ich nicht! Wenn ich nur die Leinwand und den Rahmen bekomme!»

Ganges einer Seitenstrasse zu, um in seiner Stammkneipe zu verschwinden.

Das Mädchen eilte durch den Herbststurm heimwärts. Es war ein weiter Weg, den sie zu machen hatte; der Schneeregen peitschte ihr in's Gesicht; die Strasse war unsäglich schmutzig, und die Leute wichen nur brummend und ungern aus. Aber die rasch dahineilende Mädchengestalt kümmerte sich wenig um den Sturm und um den Strassenschmutz; vor ihren Augen tanzten farbenreiche Bilder: Sonnenschein, glühende phantastische Landschaften, Blumen und Amoretten.

Angela Reinhardt hiess sie, war früh Waise geworden und hatte in ihrem jungen Herzen schon genug



Hugo König pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Beim Thürmer von St. Peter.



bittere Erfahrung aufnehmen müssen. Nach dem Tode ihrer Mutter hatte sich zwar eine wohlwollende Freundin derselben gefunden, um für die Erziehung der damals dreizehnjährigen Angela zu sorgen. Aber diese mütterliche Freundin war trotz der Wohlthaten, mit welchen sie die kleine Angela bedachte, doch insofern ein wenig eigennützig gewesen, als sie vor lauter Freude am Leben nicht an die Möglichkeit ihres Todes hatte denken wollen. So war nicht für Angela's weitere Zukunft gesorgt worden, und als die mütterliche Freundin plötzlich einer verheerenden Epidemie zum Opfer gefallen war, stand Angela zwar wohlerzogen, aber mittellos und erwerbslos in der Welt. Sie hatte zwei Jahre lang die Kunstgewerbeschule besucht; und nun war sie auf einmal darauf angewiesen, aus dem Studium der Kunst herausgerissen, nach einem Erwerb zu suchen. Einer ihrer Lehrer hatte ihr zwar eine Stellung der bescheidensten Art in einem Farbendruckgeschäfte verschafft; aber ihr hohes künstlerisches Streben war da geknickt worden; den hochfliegenden Plan, eine grosse Künstlerin zu werden, hatte sie mit tiefem Seelenschmerz weiter und immer weiter entrückt sehen müssen. Und eines Tages hatten Neid und Scheelsucht sie auch von diesem kümmerlichen Posten hinweggedrängt; dann war sie genöthigt gewesen, für erbärmlichen Lohn als Musterzeichnerin zu arbeiten. O wie ihr Genius gerungen hatte mit der Noth und mit der Niedrigkeit!

Am heutigen Abend hatte sie ihren Wochenlohn erhalten, zugleich aber auch die Weisung, dass es für die nächste Zeit keine Arbeit gebe. Von Geschäft zu Geschäft war sie hierauf geeilt, ihre Arbeitskraft anzubieten; man hatte sie überall abgewiesen, hier mit kurzen barschen Worten, dort mit mitleidigem Achselzucken.

In dieser Lage hatte Herr Buchinger, der Vergolder, Angela Reinhardt getroffen. Und nun eilte sie heim in ihr kümmerliches Stübchen, schon beseligt von der



Adolf Menzel. Thierstudie.



Adolf Menzel. Studie.

entzückenden Hoffnung, ein paar Wochen lang wirklich Künstlerin sein zu dürfen. Ach! — es kam ihr vor, als stünde sie auf der Höhe des Lebens! Vor ihren Augen tanzten zwar Schnee und Regen; aber hinter den Schneeflocken erschloss es sich gross und schön: ein Feenreich.

Das verfolgte Angela bis in ihre Träume.

Etwa vierzehn Tage waren seit jenem Abend vergangen, als sich der Salon der liebenswürdigen und geistvollen Frau von Senkenfeld, zum erstenmale in diesem Herbste, mit Gästen füllte. Frau von Senkenfeld hatte jeden Freitag ihren Empfangsabend. Und da sie Jahre lang bemüht gewesen war, immer nur nette und geistig bedeutende Leute in ihren Kreis zu ziehen, war ihr Empfangsabend einer der geschätztesten in der Hauptstadt.

An jenem Freitag Abend nun bemerkten die Gäste der Frau von Senkenfeld einen neuen Ofenschirm im Winkel des Salons neben dem Ofen. Der Schirm fand anfangs wenig Beachtung, da ein Ereigniss, der plötzliche und räthselhafte Tod eines allgemein bekannten Lebemannes, die Gesellschaft zu lebhaften und mannigfaltigen Vermuthungen veranlasste. Als man sich aber während des Theetrinkens in der Nähe des Ofens gruppirte, fing auch der Ofenschirm an, die Leute zu interessiren.

Derselbe zeigte einen schwarzen reichgeschnitzten Holzrahmen, mit feinen Goldverzierungen, auf elegant geschweiften Füssen. In den Rahmen war ein phantastisches Bild eingefügt: eine Hexenküche in des Wortes verwegenster Bedeutung.

Ein hohes schwarzbraunes Gemach. Durch den oberen Theil dieses Gemaches fiel schräg ein blauer Mondenstrahl; der untere Theil war von einem Feuer erhellt, welches unter einem mächtigen Hexenkessel brannte. Unheimliches Geräth lag umher; unheimlicher noch waren die Dinge, die an den Wänden hingen: weisse Pferdeschädel, Vogelskelette und Riesenschwämme, Schnüre mit getrockneten Fröschen und dürre Thierbälge. Von der Decke herab, langsam sich im Kreise drehend, hing ein Fisch mit flügelähnlichen Flossen. Das unheimlichste aber war die Gesellschaft, die um den Kessel sass. Diese Gesellschaft bestand aus einer alten Kröte, welcher man den Ehrenplatz auf einem dreibeinigen Stühlchen eingeräumt hatte; aus einem schwarzen Kater mit glimmenden Augen; aus einem Besen, auf dessen oberem Ende ein zerzauster Rabe sass; und aus einem Affen. Letzterer hatte einen Kochlöffel in der Pfote und rührte damit von Zeit zu Zeit im Kessel umher. Ganz im Vordergrunde aber, auf einem Haufen dürren Mooses, lag ein schöner blondgelockter Knabe, sanft schlafend. Mit seinem rührenden rosigen Gesichtchen bildete er einen höchst merkwürdigen Gegensatz zu dem scheusäligen Gethier, das um das Feuer sass.

«Nun — was sagen meine Gäste zu meinem Ofenschirm?» frug Frau von Senkenfeld heiter.

«Es ist eine Hexenküche, wie man sie nicht schöner malen kann!» meinte Jemand.

«Unzweifelhaft!» antwortete die Hausfrau. «Aber der Ofenschirm gibt doch allerhand zu denken. Was bedeuten die vier Thiere? Warum ist die Hexe selbst nicht da? Und was soll's mit dem schlafenden Kinde? Wer weiss mir eine Deutung?»

Ein anwesender Universitätsprofessor, eine Zierde der medizinischen Wissenschaft, strich sich mit den Fingern durch den Bart und sagte: «Mir däucht, der arme Junge, der da so glücklich im Moose schläft, ist ein angehender Jünger der Wissenschaft. Die vier Thiere aber sind die vier Fakultäten, die ihren höllischen Brei für ihn zusammenkochen. Und dieser Brei wird ihm, löffelweise genossen, langsam den gesunden Menschenverstand benehmen, um ihn in einen Bücherwurm zu verwandeln!»



Adolf Menzel. Studie.

Der Professor hatte diese Worte in einem halb spöttischen, halb traurigen Tone gesagt. Sie blieben nicht ohne Eindruck. Die Hausfrau nickte ihm freundlich zu, indem sie sagte: «Ihre Erklärung hat viel für sich; aber ich glaube doch nicht, dass dieser Grundgedanke den Schöpfer meines Ofenschirmes geleitet hat. Weiss Jemand eine andere Deutung?»

Die jüngste der anwesenden Damen äusserte übermüthig: «Das ist einfach Hansel und Gretel aus dem alten Volksmärchen!»

«Oho!» antwortete ein Herr. «Den Hansel sehe ich freilich — aber wo ist dann das Gretel?»

«Ach» — antwortete die junge Dame — «das Gretel ist eben mit der alten Hexe in den Wald hinaus, um Holz zu holen! Wenn der Kessel sieden soll, muss das Feuer doch brennen! Und der Hansel wird dann mit Hühnersuppe gefüttert, bis er fett genug ist, um verspeist zu werden. Aber ehe er verspeist wird, schieben Hansel und Gretel die Hexe in's Feuer und laufen davon!»

«So heisst es allerdings in dem alten Kindermärchen!» sagte die Frau des Hauses lächelnd. «Aber ganz und gar so einfach scheint mir dieses Bild doch nicht gemeint. In dem Kindermärchen kommen die Thiere nicht vor, die um den Kessel sitzen. Und auch sonst erinnert hier wenig an Hansel und Gretel. Ich meine, dem Künstler hat Anderes vorgeschwebt. Dieses goldlockige Bübchen that nämlich, was alle Menschen thun: es lief in die Welt, in's Leben hinein beim hellen Sonnenglanz und hatte die Vorstellung, dass der Sonnenglanz immer schöner, die Blumen immer farbiger und die



Adolf Menzel. Studie.

So erzählte die Hausfrau — dann brach sie plötzlich ab.

«Aber damit ist ja das Märchen noch nicht zu Ende!» rief eine junge Dame.

Die Hausfrau lächelte. «Das haben alle Bildermärchen, dass sie nicht zu Ende sind! Wir sind hier vor ein Räthsel gesetzt, das sich Jedes selbst auflösen muss. Und Jedes wird sich's anders auflösen, je nach seiner Weltanschauung und Lebenserfahrung. Wer gelernt hat, finster in die Zukunft zu schauen, wird natürlich den Schluss des Märchens so gestalten, dass der arme verirrte Knabe schliesslich selbst in den Hexenkessel geworfen wird; wer aber hell in die Welt schaut, wird fest überzeugt sein, dass die alte Waldhexe um Mitternacht dahergefahren kommt, einen Zauberspruch thut, und mit einem Schlage ihre Hexenküche in ein Elfenschloss, sich selber aber in eine Elfenkönigin verwandelt und das verirrte Kind auf Geisterflügeln in seine Heimath bringt!»

«Und was wird in dem Hexenkessel gekocht?» frug die Sprecherin von vorher wieder.

«Zunächst mein Thee!» antwortete hierauf Frau von Senkenfeld lachend, und lud ihre Gäste, die immer noch den Ofenschirm umstanden, ein, sich an den Theetisch zu setzen. Aber der Hexenkessel auf dem Ofenschirm hatte es Allen angethan, und immer wieder kehrten das Gespräch und die Gedanken zu ihm zurück.

Schmetterlinge und Käfer immer lustiger werden müssten. Statt dessen war die Welt nur immer weiter und schwüler geworden; der thaufrische Glanz des Morgens war verschwunden und in der Mittagshitze hastete der arme kleine Wanderer dahin, lechzend und müde. Und als es zu dunkeln begann, waren die sonnenhellen Bilder alle verschwunden, die ihn frühmorgens verlockt hatten, in die Welt hinaus zu laufen; da gerieth er in Wald und Gestrüpp und war weglos und verirrt. So war er verzagt in einen Winkel zwischen Baumwurzeln gekrochen. Da hat ihn die Waldhexe gefunden und in ihre Zauberküche gebracht, wo er auf der Streu schläft und von seiner Heimath träumt.»

Vierzehn Tage später war wieder Empfangsabend bei Frau von Senkenfeld. Wenn aber die Gäste geglaubt hatten, wieder bei dem Hexenkessel sitzen und plaudern zu können, waren sie im Irrthum. Der Ofenschirm war zwar noch da; aber in dem Rahmen steckte diesmal ein ganz anderes Bild. Was war das nun? War die Hausfrau mit dem ersten Bilde unzufrieden gewesen? Es hatte doch allgemeinen Beifall gefunden! Hatte man



Adolf Menzel. Porträt-Studie.

in den ebenholzschwarzen Rahmen nur eine neue Leinwand gesteckt, so wie man stereoscopische Bilder wechselt?

Und was stellte nun das neue Bild vor?

Eine phantastische Felsgrotte. Oben schaut Mittagssonnenglanz herein; da sieht man ein Stückchen Bergland unter heit'rem Sommer-Himmel. Exotisches Schlinggewächs rankt darüber her. Nach unten zu verliert sich der Grund der Grotte in blauem, unheimlichen Dämmer. Aus den Felswänden rieseln kleine Wasserfälle und ergiessen sich in einen tiefblauen, scheinbar grundlosen Tümpel. An der Seite der Grotte führt eine roh, wie von Riesenhand, in den Fels gehauene Treppe herab. Mitten in dem Tümpel aber, auf einer Felsplatte, die sich schräg in's Wasser senkt, liegt, halb im Wasser, halb auf dem Felsen, ein dreiköpfiger schwarzer Drache. Zwei seiner Köpfe sind unheimliche Salamanderhäupter; der dritte aber ein lieblicher blasser Mädchenkopf mit wehmüthigen Augen und langen blonden Locken.

So war das Bild auf dem Ofenschirme. Schweigend standen die Gäste davor. «Nun» — fragte die Hausfrau im Kreise umher — «was sagt man diesmal zu meinem Schirme?»

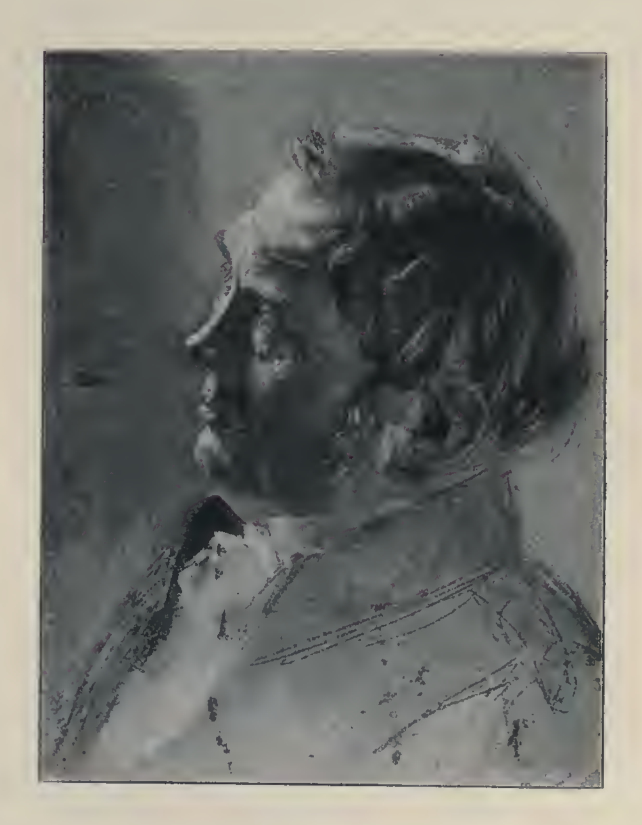
«Es ist eine wirkliche Drachenhöhle, wie sie im Märchenbuch beschrieben steht!» meinte Jemand.

«Was der Künstler damit wollte» — fragte eine Dame — «dass er dem Ungeheuer drei Köpfe gab, ist räthselhaft geblieben. Der Drache ist offenbar etwas Verzaubertes; aber seine Vergangenheit und seine Zukunft sind noch viel dunkler, als die des Knaben in der Hexenküche!»

«Ich glaube» — bemerkte der Professor —, «dass die Treppe in die Grotte nicht ohne Absicht gemacht worden ist. Entweder erwartet der Drache Besuch, der auf dieser Treppe kommen soll, oder das Ungeheuer benützt selbst gelegentlich die Treppe, um an die Oberwelt zu gelangen. Ich glaube an einen Besuch.»

«Ich auch!» sagte eine jüngere Dame nachdenklich. «Der Besuch wird ein Hirt oder ein Jäger sein, der von oben herabgestiegen kommt. Wenn er den Drachen sieht, wird er zuerst furchtbar erschrecken; dann aber wird der Mädchenkopf mit süsser Stimme um Erlösung bitten.»

«Und würde natürlich durch einen Kuss erlöst werden können!» warf der Professor ein. «Aber es ist fraglich, ob dieser Kuss gegeben werden kann. Denn die Nachbarschaft der zwei Drachenköpfe ist doch recht ungemüthlich. Indessen — das gehört der Zukunft an. Wie ist aber die Vergangenheit der Drachenjungfrau? Wenn



Adolf Menzel. Porträt-Studie.

sie verwunschen ist, muss sie doch Etwas begangen haben, irgend einen Frevel gegen Gott und Menschen!»

Nun nahm die Hausfrau das Wort. «Ich meine», sagte sie, «dass auch Leute verwunschen werden können, ohne Etwas verschuldet zu haben. Verwunschen vom Geschick in Lebenslagen, die nicht für sie passen, in Schicksale, die unverdient traurig sind. Ich kann Ihnen sagen, dass ich das Vorbild zu dem Köpfchen dieser Drachenjungfrau neulich gesehen habe — und es hat mir wahrhaftig nicht den Eindruck einer schuldhaften Verwunschenheit gemacht. Aber das ist ein mir anvertrautes Geheimniss; und ich darf Nichts weiter sagen!»

Damit war die Debatte über den Ofenschirm zwar nicht zu einem befriedigenden Ergebniss geführt, aber doch beschlossen.

Einer von den Gästen der Frau von Senkenfeld verwandte aber den ganzen Abend seinen Blick kaum mehr von dem Bilde.

Wieder waren Wochen vergangen, als man vor dem Ofen der Frau von Senkenfeld abermals einen neuen Schirm stehen sah. Diesmal zeigte sich, umrahmt von einem Alpenrosendickicht, eine weissgraue Felswand. Wo sie in furchtbarer Steilheit sich niedersenkte, liess sie den blauen Himmel sehen; und tief drunten ein Stückchen Flachland mit entfernten Wäldern, blinkenden Gewässern und kleinwinzigen Kirchthürmen. Mitten an dieser Felswand aber, an einem hervorragenden Ast einer Bergföhre, hing ein Krönlein mit einem Schleier daran. Der Schleier wehte im Winde und durch den tiefblauen Aether gaukelte ein einsamer Schmetterling. Der Zauber unbeschreiblicher Bergeinsamkeit wob sich licht um das Ganze.

Was war nun das wieder? Die Berglandschaft verstand Jedermann. Aber was sollte die Krone mit dem Schleier?

Man zerbrach sich den Kopf, bis Doctor Duncker eintrat, ein jüngerer Gelehrter, der sich mit dem Studium deutscher Sage beschäftigte. Man fragte auch ihn um seine Meinung; und er sagte lächelnd:

«Haben Sie nie von den saligen Fräulein gehört? Nicht? Dann will ich es Ihnen sagen, und Sie werden den Sinn dieses Bildes begreifen.

«Die saligen Fräulein wohnen, so berichtet die Sage, als liebliche Berggespenster auf einsamen Alpenhöhen. Sie tragen weisse Gewänder und auf dem Haupte Krönlein mit Schleiern. Sehnsüchtigen Herzens schauen sie hinunter in die von Menschen bewohnten Landschaften, nach den Dörfern und Kirchthürmen. Aber sie dürfen Nichts mit den Menschen gemein haben; sonst gibt es ein Unglück.

«Am Nordabhang der Alpen über einem schimmernden See des Vorlandes ragen die Engelsteinfelsen auf; eine merkwürdige Gruppe von Klippen, weit in's Land hinaus sichtbar. Dort hauste auch solch' ein saliges Fräulein. Das war einem Bauernsohne zugethan aus dem Einödhofe, der unten am Berge liegt. Jeden Sonntag stieg der junge Bauer nach den Engelsteinen hinauf und träumte in's Land hinaus; das salige Fräulein aber sass unsichtbar an seiner Seite. Unsichtbar blieb die Holde, so lange sie Krone und Schleier trug. Aber er spürte ihre Nähe, und seine Augen schauten oft bittend umher, als wollten sie sagen: nur einmal lass Dich sehen! Und einst konnte sie diesen bittenden Augen nicht mehr widerstehen; sie nahm Krone und Schleier vom Haupte und ward ihm sichtbar. Seit jenem Tage sahen sie sich oft und öfter. Schliesslich begehrte der junge Bauer das Bergfräulein zum Weibe; aber das durfte sie nicht werden, weil sie einer anderen Welt angehörte. Um seiner heissen Leidenschaft zu entgehen, floh sie vor ihm bis auf einen öden Hochgipfel, der in stundenweiter Ferne über den Engelsteinen sich aufbaut. Und als er dann viele Wochen lang das Gebirg durchsuchte, und endlich blass, vor Kummer und Sehnsucht, auch zu ihrem neuen Felsensitze fand, fasste sie tiefes Mitleid. Sie nahm noch einmal die Krone mit dem Schleier vom Haupte, damit der Geliebte sie sehen und Abschied von ihr nehmen möge. Und das war Beider Verderben. Denn in sinnloser Leidenschaft griff der unglückliche Mann nach der Krone, um sie der Geliebten zu entreissen und in den Abgrund zu werfen. Sie aber hielt das Geschmeide fest und im Ringen, zwischen Lachen und Thränen, stürzten sie Beide über den Schroffen hinaus in die Tiefe. Die Krone blieb an einem Aste hangen; und dort hängt sie noch heute. Das salige Fräulein aber und sein Schatz liegen zerschmettert unter den Alpenrosen; kein Auge hat sie mehr gesehen.»

Das war die Erklärung zu dem dritten Bilde, die mit schweigendem Einverständniss hingenommen wurde.

«Ich möchte nur wissen, wo die anderen Bilder hingekommen sind, und ob wir sie nie mehr sehen werden!» sagte der Professor nachdenklich.

Frau von Senkenfeld lächelte. «Vielleicht ist mein Salon nur Ausstellungslokal, nur zur Reklame!»

«Die Sachen brauchen aber keine Reklame!» meinte der Professor ernsthaft. Damit hatte die Sache für diesmal ihr Bewenden.

war, als ob eine mühsam verhaltene Leidenschaft hinter diesen steinernen Gesichtszügen wohne.

«Räthsel und immer wieder Räthsel!» sagte einer der Gäste. «Nun soll man wohl wieder wissen, was hinter diesem ehernen Thürchen steckt?»



Adolf Menzel. Im Biergarten.

Als Frau von Senkenfeld wieder einmal ihre Gäste versammelte, war man gar nicht mehr erstaunt, dass der Ofenschirm schon wieder ein anderes Bild in seinem Rahmen zeigte. Diesmal war's nur ein kleines Stückchen Vordergrund, das man sah. Dichtes, herbstlich roth gefärbtes Laubwerk bedeckte die ganze Bildfläche; hinter dem Laubwerk aber zeigte sich altes Gemäuer und in demselben eine kleine eherne Thür, von grünem Altersrost überschimmert. Einige Marmorstufen führten zu der Schwelle hinan; am Fusse dieser Stufen lag eine Sphinx, ebenfalls von dichtem Laubwerk überwachsen.

Ein merkwürdiges Gesicht hatte sie, diese Sphinx. Ein Marmorgesicht, und doch nicht ohne Leben. Es

«Es ist vielleicht die Hintertreppe zum Garten des Paradieses!» meinte ein Spötter. «Wem das Hauptthor wegen ungenügenden Lebenswandels verschlossen bleibt, der darf sich hier einschleichen.»

«Das ist nicht möglich!» entgegnete ein Anderer. «Das Paradies kann keine Hintertreppe haben.»

«Oder ist's der Eingang zum Tempel der Erkenntniss!» äusserte gedankenvoll eine Dame.

«Es ist das Klügste, wir fragen die Hausfrau!» rief ein älterer Major, der sich nicht gerne mit Räthseln plagte. «Sie ist verantwortlich dafür, wenn sich ihre Gäste die kostbaren Köpfe zerbrechen!»

So wurde denn Frau von Senkenfeld befragt, welches Geheimniss hinter dem ehernen Thürchen stecke.

Die Dame antwortete lächelnd: «Das Thürchen ist der Eingang zum Garten des Glücks!»

«Gut» — sagte der Major — «aber wo ist der Schlüssel?»

Adolf Menzel. Studie.

Die Hausfrau neigte den schönen Kopf sinnend zu Boden; dann schlug sie die Augen gross auf und sprach:

«Der Schlüssel ist, wie Sie alle wahrscheinlich gedacht haben, verloren gegangen. Und zwar schon seit sehr langer Zeit. Damals, als die ersten Menschen den Boden der Erde betraten; damals schloss das Glück seinen Garten zu, flog davon und liess den Menschen Nichts zurück als seinen Schatten, damit sie doch wenigstens Etwas hätten. Den Schlüssel aber gab es einem ungeheuren Vogel in den Schnabel, um ihn weit fortzutragen.»

«Und die Sphinx?» warf Jemand dazwischen.

«Die Sphinx? — Ach ja! Sehen Sie nur, wie spöttisch sie lächelt! Diese Sphinx weiss, wohin der Vogel den Schlüssel getragen hat. Aber die Sphinx ist von Marmor und redet nicht. Und selbst wenn Jemand sie zum Sprechen brächte, würde sie wahrscheinlich nur mit ihrem spöttischen Lächeln melden, dass der Schlüssel von seinem geflügelten Träger in den atlantischen Ocean geworfen wurde, wo dieser am tiefsten ist.»

So lautete die Erklärung des vierten Bildes. Als sie gegeben war, wandte sich die Hausfrau an einen ihrer Gäste. «Nun, Mr. Graham», sagte sie — «wie stellt sich Ihr künstlerisches Urtheil heute?»

Der Angeredete, ein schlanker blonder Mann, Deutsch-Engländer, seines Zeichens Maler, schrak etwas zusammen; denn er war in tiefen Gedanken dagestanden. «Es ist eben so vollkommen als die Anderen! sagte er dann erröthend. Und leise fügte er hinzu: «Darf man den Namen des Künstlers noch nicht wissen?»

Lächelnd schüttelte Frau von Senkenfeld den Kopf und bewillkommnete neue Gäste.

In den nächsten Wochen hatte die liebenswürdige Dame mancherlei zu thun. Sie korrespondirte mit ihrem Rechtsanwalte; sie machte Besuche bei Leuten, von welchen sie früher nie gedacht hatte, dass sie jemals mit denselben zu thun haben werde; sie scheute sich sogar nicht, eine zweitägige Reise nach einem kleinen Kreisstädtchen zu unternehmen, blos um mit einer alten Frauensperson zu reden, welche früher einmal Köchin bei einer Verwandten der Frau von Senkenfeld gewesen war. Und

B. Galofre y Gimenez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Fest in Andalusien.



als sie in einem elenden Lohnfuhrwerk aus jenem Kreisstädtchen nach der nächsten Bahnstation zurückfuhr, lag ein glücklicher Zug innerer Heiterkeit auf ihrem Gesichte.

Sie kam nach einer mehrstündigen Eisenbahnfahrt gerade recht in die Hauptstadt zurück, um wieder ihre Freitagsgäste zu empfangen, und hatte kaum noch Zeit, ihr Reisekleid gegen eine Gesellschaftstoilette umzutauschen. Vor dem Ofenschirm standen schon ein Paar Besuche.

Diesmal wies das Bild eine reizende südliche Landschaft. Auf hohem Fels schimmert zwischen dunklen Cypressen eine kleine Villa. Dahinter dehnt sich endlos das Meer. Der Fels, welcher die Villa trägt, ist unten zur Grotte ausgebreitet; aus ihr segelt ein kleiner phantastisch geschmückter Nachen graziös in's Meer hinaus. Am Steuer dieses Nachens aber steht eine schlanke Frauengestalt in einem blitzenden Panzer, einen Silberhelm auf dem Haupte. Rosensträucher nicken vom Fels herab auf das scheidende Fahrzeug; Rosen schwimmen auf den Meereswellen, die sich sacht am felsigen Ufer brechen.

So war das fünfte Bild beschaffen. Was war nun das wieder?

«Es könnte die schöne Bradamante aus Ariosto's rasendem Roland sein!» meinte Doctor Duncker. «Aber ich erinnere mich nicht recht, ob Fräulein Bradamante auch die Kunst der Seefahrt verstand. Vielleicht wollte der Künstler das Gedicht des Ariosto noch weitermalen!»

«Ich vermuthe» — meinte der Professor — «wir haben es hier mit einer reisenden Walküre zu thun.»

«Ich würde das Bild einfach die Romantik nennen», entschied Frau von Senkenfeld. «Die kleine Steinklause dort auf dem Felsen ist ihr Heim; von da zieht sie auf Abenteuer in die Welt hinaus. Wohin — das weiss wohl der Künstler selbst nicht. Vielleicht zeigt er uns auf einem andern Bilde das Schiffchen gescheitert zwischen fernen Korallenriffen oder eingefroren in einem Eisberge — wer kann ihm folgen?»

«Sie haben Recht», sagte der Professor ernsthaft — «es ist die Romantik. Aus ihrem rosenumbüschten einsamen Neste segelt sie zum letztenmale in die Welt hinein. Wissen Sie, was sie finden wird? Eisenbahnen und Telegraphen überall; europäische Sitte und Unsitte in jedem Hafen, wo sie landet. Den New-York Herald wird sie zu lesen bekommen und die Times, wohin sie



F. Kallmorgen. Landschaftsstudie.

auch den Schnabel ihres Fahrzeugs richtet. Und schliesslich wird ihr die Lust zu weiteren Fahrten vergehen, sie wird wieder in ihr meerumrauschtes Nest heimfahren und dort einschlafen wie Dornröschen!»

Das war der Eindruck des fünften Bildes.

Nun ist es aber Zeit, dass wir uns nach der Schöpferin aller dieser Bilder umsehen. Angela Reinhardt sass an ihrer Staffelei und malte und malte. Seit sie dem wackeren Vergolder Buchinger ihren ersten Ofenschirm gebracht hatte, war ihr aus des Daseins ärgster Noth und Bitterniss geholfen. Sie war aufgeblüht, wie eine Rose, die nach langen trüben Regentagen der erste Frühlingssonnenschein trifft.

An jenem Tage freilich, an welchen wir ihr wieder begegnen, lag ein schmerzlicher Schatten auf ihrem hübschen Gesichtchen. Denn es war der Tag, der mit dem Weihnachtsabend enden sollte. Für Angela Reinhardt gab es keinen Weihnachtsabend. Sie stand mutterseelenallein in der Welt. Zur Belohnung für ihren Fleiss hatte sie sich zwar ein hübsches schwarzes Kleid gekauft, mit welchem sie sich selbst beschenken wollte; aber das war doch keine rechte Weihnachtsfreude. Ein Paar Schürzen und Püppchen hatte sie verfertigt für die Kinder des armen Tischlers, bei welchem sie zur Miethe wohnte; dann war sie durch die Strassen gegangen und hatte sich die schimmernden Läden betrachtet und die Menschen, die mit Päcken beladen heimwärts eilten.

So war der Nachmittag vorübergegangen und die Dämmerung des Winterabends brach herein. Nun stand sie am Fenster des Hinterhauses, in welchem sie wohnte, starrte hinunter in den dunkelnden Hof und dachte, wie es denn kam, dass sie so ganz allein sei. Sie dachte an die gute leichtlebige Frau Welland, ihre mütterliche Beschützerin, bei der sie den letzten Weihnachtsbaum gesehen hatte; dann flogen ihre Gedanken weiter zurück, zu ihrer langverstorbenen Mutter. Sie fühlte es heiss an ihre Augen heraufsteigen. Aber sie war ein tapferes Mädchen. Mit einem Tuche wischte sie sich über die Augen; dann trat sie an ihren Tisch, um ihre Lampe anzuzünden. O, sie wollte diese kummervollen Gedanken schon bemeistern! Zunächst wollte sie Licht machen, und dann — da lag ja ihr kleines Skizzenbuch, voll von Entwürfen; da konnte sie weiter zeichnen, und ihre Phantasie sollte ihr das arme Stübchen mit Weihnachtsgeistern bevölkern. Eben hatte sie die Glasglocke von der kleinen Petroleumlampe genommen, als es an der Thüre pochte. Aui Angela's schüchternes «Herein» ging die Thüre auf; eine verschleierte Dame trat ein und eine wohlklingende Stimme frug: «Fräulein Angela Reinhardt?»

«Das bin ich», antwortete Angela; — «aber gestatten Sie, dass ich Licht mache, und nehmen Sie einstweilen Platz!»

Die Fremde liess sich auf einem von den beiden Stühlen nieder, welche neben einem Kasten, einem Bette und dem Tische Angela's Mobiliar bildeten, und zog den Schleier vom Gesichte, während Angela ihr Lämpchen vollends anzündete. Als dann die Malerin den verwunderten Blick auf ihren Besuch richtete, schaute sie in ein feines lebensvolles Frauengesicht, dessen dunkle Augen forschend und sichtlich erfreut auf ihr hafteten.

F. Kallmorgen. Am Strand.

«Ich bin Mathilde von Senkenfeld» — sprach die Fremde — «meinen Namen werden Sie vielleicht bei meiner verstorbenen Tante, der Frau Oberbaurath Welland, vernommen haben. Verzeihen Sie, dass ich erst jetzt

komme, um zu sehen, ob ich ein schweres Unrecht gut machen kann, das gegen Sie begangen worden ist.»

«Ein Unrecht?» fragte Angela erstaunt. «Ich wüsste nicht, dass Jemand ein Unrecht gegen mich beging!»

«Und doch ist es so!» antwortete Frau von Senkenfeld. «Ein Unrecht, welches von mir unwissentlich, von Anderen leider wissentlich begangen ward. Frau Welland hatte sich mit ihrem guten Herzen um Sie, mein Fräulein, angenommen. Die Frau hatte ja selbst kein Kind; sie brauchte eine Gesellschafterin. Sie haben Jahre lang bei ihr gelebt. Und was Tante Welland etwa Gutes für Sie that, haben Sie der alternden Dame reichlich vergütet durch den glücklichen Humor, mit welchem Sie das Haus der Frau Welland verschönten. Es wäre nun eine Ehrenpflicht für die Erben der Tante Welland gewesen, das Verhältniss derselben zu Ihnen im Geiste der guten Frau fortzusetzen. Statt dessen wurden Sie, als Tante Welland gestorben war, ohne ein Testament zu hinterlassen, einfach auf die Strasse gestossen.»

«So arg war es nicht!» sagte Angela erröthend. «Die Erben der guten Frau Welland wollten mich sogar noch zwei Monate lang in dem Hause meiner Wohlthäterin wohnen lassen; aber ich — ich gestehe, es war ein Fehler — ich ertrug die etwas wegwerfende Art nicht, in welcher mir diese letzte Wohlthat erwiesen werden sollte, und verliess sofort das Haus.»



«Ich weiss Alles!» sagte Frau von Senkenfeld. «Aber Sie wissen nicht, Sie stolzes Mädchen, warum ich das Alles geschehen liess. Sie wissen nicht, dass ich, als Tante Welland einen schnellen Tod starb, in Italien bei einer schwer kranken Freundin weilte, dass ich die Ordnung der Erbschaftsangelegenheit einem fremden Rechtsanwalt überlassen musste, der wohl meine Interessen, nicht aber die Ihrigen zu wahren wusste. Ich hatte ja keine Ahnung von Ihrer Existenz, liebes Fräulein — glauben Sie sonst, ich hätte es zugelassen, dass das Werk von Tante Welland einen so jähen Abschluss nahm? Glauben Sie, es gäbe ausser der Tante Welland keine Menschenseele mehr, die gut zu Ihnen sein könnte?»

Ein so warmes Leuchten ächter Seelengüte glänzte bei diesen Worten aus den Augen der schönen Frau, dass Angela nichts Anderes zu thun wusste, als ihr mit Freudenthränen auf den Wangen beide Hände hinzureichen.

«Und nun erzählen Sie mir, wie es Ihnen ging, seit Tante Welland starb!» bat Frau von Senkenfeld.

Angela erzählte, erst schüchtern, dann mit schmerzlichem Humor vergangener Leiden und Sorgen gedenkend. Sie merkte es nicht, wie sie sich mit jedem Worte mehr in das Herz ihres Besuches hineinredete, aber als sie zum Ende kam und tief ergriffen des braven Buchinger gedachte, dessen Menschenfreundlichkeit zum erstenmale seit langer Zeit wieder einen Sonnenblick in ihr trübes Dasein geworfen hatte, stand Frau von Senkenfeld auf und sagte: «So, liebe Angela, nun kommen Sie mit mir und bringen Sie den Weihnachtsabend in meinem Hause zu! Sie finden ausser mir nur ein paar gute harmlose Freunde und Freundinnen, und es wird meinem Weihnachtsbaum sehr gut thun, wenn ein paar so liebe jugendliche Augen ihn anglänzen, wie die Ihrigen sind!»

«Aber wie kann ich denn?» antwortete Angela hoch erröthend — «ich habe kein Gesellschaftskleid!»

«Kleid?» lachte Frau von Senkenfeld fröhlich. «Als Künstlerin sollten Sie erstens über den kleinen Anforderungen der Mode stehen; zweitens liegt hier auf dem Bette ein wunderschönes Kleid; drittens wären alle Confectionsgeschäfte froh, wenn wir ihnen heute noch die Ehre schenkten, Sie herauszuputzen; und viertens will ich, dass Ihre Augen und Ihre Stimme, nicht Ihre Kleider, meinen Salon schmücken. Also frisch, liebes Kind! Wir haben noch Mancherlei zu besorgen!»

Wie in einem Rausche kleidete Angela sich um, während Frau von Senkenfeld in einer Mappe blätterte. Wenige Minuten später führte ein Wagen



F. Kallmorgen. Porträtstudie.

die beiden Damen von dannen. Das Erste, was Angela sah, als sie in den behaglich durchwärmten Salon ihrer Gönnerin eintrat, war ihr letzter Ofenschirm. Sie war beschämt und doch freudig überrascht; denn sie durfte sich gestehen, dass das Werk ihrer Phantasie und fleissigen Hände vollständig würdig war, in dieser schönen Umgebung zu prangen. «O, wie gut Sie sind!» rief sie entzückt.

«Ich sehe nichts Gutes darin —» lächelte Frau von Senkenfeld — «wenn ich mir Etwas kaufe, das mir gefällt. Ich könnte Ihnen schwören, dass ich Sie zuerst als Künstlerin und dann erst als ein Mädchen kennen gelernt habe, das meiner verstorbenen Verwandten so nahe stand, und dem ich einen Ersatz für erlittenes Unrecht schulde. Ich hätte ja niemals Ihre Spur aufgefunden, wenn mir nicht Vergolder Buchinger von Ihnen erzählt hätte. Ich erfuhr von ihm blos, dass die Schirmbilder von einem Mädchen herrühren, welches werth sei, dass man sich für es interessire; erst weitere Nachfragen bei Ihrem früheren Lehrer machten mich mit Ihrem Schicksal bekannt. Und nun — verzeihen Sie Angela, umspann ich Sie mit Erkundigungen. Von dem alten Hausarzte der Frau Welland erfuhr ich, wie lieb meine Tante Sie hatte, wie Sie von derselben als wie ein eigenes Kind angesehen wurden. Und dann gelang es mir noch, die alte Martha aufzufinden, die ehemalige Köchin der Tante Welland.

«Ich sage Ihnen, Angela — wie eine arme Sünderin kam ich mir vor, als die alte Person mir erzählte, dass Tante Welland ihr hundertmal gesagt habe, sie müsse jetzt einmal daran denken, ein Testament zu machen, um die Zukunft ihrer Angela zu sichern. Sie kam nicht mehr dazu, dies Testament aufzustellen; und die Folge war, dass ich erbte, was Ihnen bestimmt war. Sehen Sie jetzt ein, was ich an Ihnen gut zu machen habe? Und nun lassen Sie sich noch sagen, wie tief es mich ergriff, als alle Menschen, die ich um Sie befragte, nur Gutes von Ihnen erzählten, und wie Sie mich entzückten, als ich Sie selber kennen lernte!»

Mit diesen Worten schloss die warmherzige Frau Angela gerührt in ihre Arme.

Dann führte sie das Mädchen in ein anstossendes grosses Gemach, in dessen Mitte ein Weihnachtsbaum prangte. «Sehen Sie», — sagte Mathilde — «da ist eigentlich mein Atelier, denn ich habe auch Versuche gemacht, zu malen, bleibe aber, wie es scheint, in den Anfangsgründen stecken. Ein berühmter Künstler war mir bei der Ausschmückung des Raumes behilflich; darum sehen Sie dieses geniale malerische Durcheinander an den Wänden, diese Trophäen, diese ausgestopften Vögel und ausländischen Raritäten! Und nun müssen Sie mir helfen, meinen Weihnachtstisch herzurichten!»

Darüber vergingen rasch ein paar Stunden; und als die Gäste der Frau von Senkenfeld eintrafen, war es Angela, als wäre sie schon seit Monaten heimisch im Hause der liebenswürdigen Frau. Wie in einem Traume flog ihr der Abend vorüber; die flimmernden Lichter, die reichbesetzte Tafel, die Geschenke, mit denen sie überrascht ward: Alles machte ihr den Eindruck, als sei sie plötzlich eine Märchenprinzessin geworden. Wie sie aber dann, als lange nach Mitternacht die Gäste sich empfahlen, auch heim wollte in ihr armseliges Stübchen und eben im Begriffe war, ihren Mantel zu suchen, raunte ihr Frau Mathilde leise zu: «Bleiben Sie, — ich habe noch eine Ueberraschung für Sie!» Mit diesen Worten ergriff sie Angela am Arme und zog sie durch das Atelier in ein reizendes kleines Zimmer. «Hier, mein Kind, mögen Sie schlafen», — sagte sie, — «da mögen Sie alles Leid vergessen, das Sie in letzter Zeit erduldeten. Und das Atelier nebenan soll künftighin

F. v. Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kaffeevisite auf der Alm.



Ihre Künstlerwerkstatt sein. Einstweilen müssen Sie den Weihnachtsbaum noch als Gast bei sich behalten!»

Angela schlief lange und tief in jener Nacht. Aber ehe sie einschlief, gaukelte vor den Augen ihrer Fantasie ein Schwarm von Amoretten um den Weihnachtsbaum; und ihr Tischnachbar von heute Abend, der schlanke Maler Mr. Graham, kam ihr immer wieder in's Gedächtniss mit seinem fröhlichen Lachen und seinen treuherzigen blauen Augen. Und obschon sie sich sagte: «Angela, Du hast schon so viel Glück — willst Du noch mehr?» — so wollten doch dieses Bild und diese Stimme nicht weichen.

Am nächsten Freitag-Abend, es war Neujahrsabend, fanden Frau Mathilden's Gäste wieder ein neues Bild im Rahmen des Ofenschirms; aber Niemand konnte es deuten. Denn auf dem Bilde war Nichts zu sehen, als eine blumenumrankte Staffelei; vor dieser Staffelei aber sass ein reizender kleiner Amor, die Palette in der Hand, und malte.

Vergeblich stritt man über die Bedeutung des Bildes, das blos in flüchtigen Strichen als Pastellgemälde hingeworfen war. Und als Niemand das lieblich gemalte Räthsel auflösen konnte, begann Frau Mathilde mit ihrer tiefen wohlklingenden Altstimme:

F. Kallmorgen. Aus Holland.

«Ich mag es gerne glauben, dass Niemand einen Namen für dieses Bild findet. Denn dasselbe stellt nichts Anderes vor, als das höchst seltsame Schicksal der anderen fünf Bilder. Nun werden Sie fragen, wohin diese Bilder gekommen sind? Ich kann es Ihnen sagen. Sie sind sämmtlich in den Besitz des Mr. Graham übergegangen, den Sie alle schon hier an meinem Theetische getroffen haben. Mr. Graham kann sich's erlauben, verschiedene Ofenschirme zu erwerben; denn er ist der Sohn eines der reichsten Sheffielder Fabrikanten und zugleich unabhängig; das Geschäft, an welchem er betheiligt ist, wird von seinen Brüdern geführt. Er sah bei mir die fünf Ofenschirme und ruhte nicht eher, bis er mich durch seine Bitten dahin brachte, dass ich ihm die Schirme, einen nach dem andern verkaufte. Nun werden Sie aber doch endlich auch wissen wollen, wer die Schirme gemalt hat? Sie sind alle von einer Hand. Vor mehreren Monaten kam ich in ein hiesiges Geschäft

und fand daselbst den ersten Ofenschirm; als mir Mr. Graham denselben abgekauft hatte, kaufte ich einen zweiten und so fort. Und nachdem Mr. Graham fünf Ofenschirme in seinen Besitz gebracht hatte, erwarb er schliesslich die Künstlerin selber; das heisst, er verlobte sich mit ihr. Und ich selbst war die Unglückliche, die ihn in ihr Atelier führte. Ich sage: die Unglückliche. Denn dadurch, dass Mr. Graham die junge Künstlerin zu seiner glücklichen Gattin macht, nimmt er mir den Genuss, von Zeit zu Zeit mit einem neuen Ofenschirm vor meinen lieben Gästen prunken zu können. Nun wissen Sie aber auch, was der malende Amor auf meinem heutigen Ofenschirme bedeutet: den Schluss einer kurzen und erfolgreichen Künstlerlaufbahn. Es ist fast schade, dass diese Laufbahn nicht länger währte. Denn wie ehedem die berühmte Märchenerzählerin Scheheresade tausend und eine Nacht lang erzählen konnte, ohne müde zu werden, so hätte meine Angela tausend und einen Tag lang fortgemalt, bunte, farbensprühende Märchen. Aber es ist doch besser so; und ich hoffe, das Mr. Graham seiner künftigen Gattin das Malen nicht ganz verbieten wird!»

Bei diesen Worten ging Frau Mathilde an die Thür, die zum Atelier führte, schaute hinein und öffnete dann die beiden Flügel der Thüre weit. «So», sagte sie, — «nun wollen wir noch einmal wie vor sieben Tagen den Weihnachtsbaum in unseren Abend hereinschimmern lassen!»

Und jetzt sahen die Gäste im Atelier einen strahlenden Tannenbaum, daneben aber stand Angela mit einem Stöckchen in der Hand, auf welchem ein Licht befestigt war, und bemühte sich vergeblich, die oberste Kerze des Baumes anzuzünden. Es war ein wunderliebliches Bild. Durch die Gäste aber glitt jetzt eine schlanke Männergestalt und Mr. Graham flüsterte Angela in's Ohr: «Lass mich das machen, meine Süsse, Du bist ja zu klein!»

Und in diesen Worten, wie sie gesprochen und angehört wurden, lag eine Welt von Zärtlichkeit.



DAS COSTÜM
IN DEN THEATRALISCHEN VORSTELLUNGEN

VON

RUDOLPH GENÉE.

Soweit wir auf die Geschichte der Menschheit zurückblicken können, war bei den Menschen auch die Neigung allgemein, sich zu verstellen und — zu verkleiden. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese dem Menschen angeborene Neigung aus der schlechten Eigenschaft der Unwahrhaftigkeit entsprang oder mehr aus dem harmlosern Nachahmungstrieb. Nehmen wir, um uns dabei nicht auf das ethische Gebiet zu verlieren, das Letztere an. Der Trieb beim Menschen, etwas Anderes vorzustellen oder zu scheinen, als er in Wirklichkeit ist, mag der tiefere Grund dieses Nachahmungstriebes sein. Jedenfalls hat derselbe bestanden, so lange es eine Menschheit gibt, und wir können ihn desshalb auch heute noch bei den Menschen verschiedenster Rassen und verschiedenster Stände wahrnehmen, bei den wildesten Volksstämmen sowohl, wie bei den vorgeschrittensten Culturvölkern, in den höchsten Regionen, bei fürstlichen Personen und in der Aristokratie, wie in den niedrigsten Ständen.

Dieser Nachahmungstrieb fällt durchaus zusammen mit der unter den Menschen allgemein verbreiteten Neigung, sich zu «verkleiden». Es spielt hierbei keineswegs die Eitelkeit die Hauptrolle, denn auch ein Strassenjunge ist schon zufrieden, wenn er sich eine dreieckig geformte Papiermütze aufsetzen kann, um etwas Anderes vorzustellen, oder wenn er eine aus Papier geschnittene primitive Gesichtslarve vornimmt, bei der nur Löcher für Nase und Augen herausge-

schnitten sind, was ihn doch keineswegs verschönt. Irgend ein Stück bunten und schlechten Zeuges, das ein Knabe sich umbindet, genügt ihm schon, damit — Comödie zu spielen. Und «Comödie spielen», oder doch mindestens durch eine äusserliche Veränderung so zu erscheinen, als ob man Comödie spiele, — das ist die Hauptsache. Es kommt vor Allem darauf an, etwas Anderes zu bedeuten, als man in Wirklichkeit ist; und eben aus diesem Grunde sich zu verkleiden. Die Lust daran beginnt schon in früher Kindheit und sie ist auch oft im allerreifsten Alter noch nicht geschwunden. Wir können schon hieraus entnehmen, dass auch die theatralische Kunst und die Lust daran ganz wesentlich diesen Neigungen entspringt, und es wird dabei das Kleid — oder wie wir's jetzt nennen: das Costüm — immer eine wichtige Bedeutung haben.

F. Kallmorgen. Sonntagmorgen in London.

Die Geschichte des Costüms bei theatralischen Darstellungen hat mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes ebenso viele Stadien durchgemacht, wie die ganze Schauspielkunst und theatralische Darstellung. Bis auf die klassische Comödie und Tragödie der Griechen und Römer brauchen wir dabei nicht zurückzugehen; denn was wir davon wissen oder uns konstruiren können, gilt mehr der Art der Deklamation und den Gesten, als dem Gebrauche und der Beschaffenheit der Kleider. Bei den theatralischen Spielen unseres christlichen Zeitalters sagen uns schon die mittelalterlichen Mysterien und Passionsspiele, dass auf die Kleidung der zahlreichen Personen ein grosser Werth gelegt wurde. Anfänglich waren die Costüme ganz besonders bunt, fantastisch und stillos, und erst als man durch die bildlichen Darstellungen biblischer Stoffe durch die alten Maler Vorbilder erhielt, konnte man grössere Sorgfalt darauf verwenden, obwohl ja auch unsere alten Maler es bekanntlich mit dem «Historischen» der Trachten nicht allzu genau genommen haben, sondern häufig genug eigene Formen für die Tracht erfanden. Die Passionsspiele, welche in einzelnen Gegenden sich bis in die neueste Zeit gerettet haben, wie in Oberammergau, in Brixlegg u. s. w., haben getreulich an den bildlichen Dar-

stellungen festgehalten, nur dass in neuester Zeit die Kleider ungleich prächtiger geworden sind, und desshalb mit der Naivetät des Spieles selbst in Widerspruch gerathen. Als in der ersten Zeit der Reformation eine andere Gattung von Schauspielen sich entwickelte, trat gegen die religiös-polemische Tendenz die äussere Erscheinung des Schauspiels für einige Zeit zurück. Man that in der Beziehung genug, wenn man die Unterschiede der Stände, der Priester, der Ritter oder der einfachen Bürger in der Kleidung anzeigte. Der fruchtbarste Dichter des 16. Jahrhunderts, Hans Sachs, welcher über zweihundert Schauspiele, Tragödien, Comödien und Fastnachtspiele geschrieben hat, lässt uns aus seinen Stücken gleichfalls erkennen, dass man die äussere Erscheinung der spielenden Personen sehr wohl beachtete, obwohl die Handwerker eben nicht Luxus damit treiben konnten. Kaiserinnen und Königinnen, gleichviel ob aus der römischen Geschichte oder aus dem Mittelalter, gingen ganz naiv in der Tracht der Zeit des Dichters, etwa wie die Nürnberger Patrizierfrauen einher, mit einem Diadem oder einer Krone geziert. Wo die Kleidung und besonders eine während des Stückes gebotene Veränderung in derselben von Bedeutung für die Handlung war, da versäumte Hans Sachs es nicht, dies im Stücke vorzuschreiben. Da lesen wir z. B.: kommt schön geschmückt, kommt fürstlich gekleidet, oder auch wohlgekleidet und schlecht gekleidet. Uebrigens kommen solche genauere Vorschriften bei Hans Sachs erst in der späteren Zeit seiner Dichtungen vor, aber sie werden auch für die frühere Zeit Geltung gehabt haben. Dass der Herrgott in «schönem, langen Talar», in der Hand ein Scepter, erschien, und mit langem, grauem oder auch weissem Barte, ist so selbstverständlich, wie, dass die Engel goldene Heiligenscheine auf ihrem aufgelösten blonden Haar hatten, die Teufel hingegen Gesichtslarven. An ein historisches Costüm war aber ebenso wenig zu denken, wie solches ja den Dichtungen selbst gänzlich abging; in den biblischen, den römischen und mittelalterlichen Stoffen war es bis auf einige Unterscheidungen dasselbe. Nur einzelne Nationalitäten waren durch besondere Tracht charakterisirt, was besonders von der türkischen galt. Aber zur Unterscheidung gewisser Stände geschah das Nöthige unbedingt. Arme und gemeine Leute waren von den vornehmeren in der Kleidung mit aller demonstrativen Deutlichkeit unterschieden, und ein König oder Fürst erschien stets in langem Mantel, die Krone auf dem Haupt und das Scepter in der Hand.

F. Kallmorgen. Strasse in Kiel.

Für die historischen und romantischen Schauspiele waren Helme, Schilde und Speere die nothwendigen Requisiten und wir finden sie in den Stücken des Hans Sachs auch häufig im Texte ausdrücklich erwähnt.

Gleichzeitig mit Hans Sachs in Nürnberg hatte in der Schweiz die vom Geiste der Reformation getragene Dichtung begonnen. In den Stücken von Gengenbach und dem Maler Nikolaus Manuel ist von Vorschriften für die Kleidung noch Nichts zu lesen; im



F. A. v. Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait.



zweiten der Manuel'schen Fastnachtspiele handelt es sich nur um die Dramatisirung eines vorhandenen Bildes. Mehr Andeutungen für das Costüm finden wir schon bei Bullinger in dessen Spiel von der Römerin Lucretia (1533). Der Autor hat nämlich diesem Spiel eine Anweisung angehängt, «wie man das Spiel ordnen und wie die Personen geschickt sein sollen». In diesen Anweisungen über die Auffassung der Charaktere laufen auch einige Andeutungen über die Kleidung unter. Da heisst es: dass die «Pensioner», besonders Marcus, «hochprächtig mit Kleidern, ja mit fremden, ussländigen Kleidern», angethan sein sollen. Sonst ist nur bei Lucretia selbst noch angemerkt, sie solle «mit ziemlicher Bekleidung, in schwarz, ohne allen Pracht gehn».

Auch über eine, etwa 10 Jahre spätere Aufführung von des Elsässers Valentin Bolz Schauspiel «Pauli Bekehrung», berichtet ein Schweizer Chronist u. A.: Der Darsteller des Hauptmanns habe «bei hundert Burger» gehabt, «alle in seiner Farbe bekleidet». In dem Vorwort zu dem «Verlornen Sohn» von Joh. Salat (1537) wird ausdrücklich das historische Costüm der Vergangenheit neben dem Zeitcostüm hervorgehoben. Es wird da berichtet: «Als man mit den gerüsten Personen auf den Platz und Schranken kam, gingen zween alte Männer, bekleidet und gewaffnet nach Brauch unserer Altvordern Eidgenossen, gegen zween junge Eidgenossen, so auch mit Harnisch und Wehr nach jetzigem Brauch angethan.»



F. Kallmorgen. Studie.

Viel eingehender äussert sich über die Art der Darstellungen Adam Puschmann, ein Schüler des Hans Sachs, der sich später in Breslau aufhielt und dort viel für den Meistergesang und für die Aufführungen biblischer Schauspiele wirkte. Bei seiner Comödie von «Jakob und Joseph» (gedruckt 1592) schreibt er mancherlei über die Trachten und Requisiten vor. Da er für die 44 Rollen seines Schauspiels nur 26 Darsteller hatte, so mussten diese sich mehrfach umkleiden. Am Schlusse der Scenen schreibt er deshalb vor: man solle so lange auf ein Instrument schlagen, «bis man sich in Habitum und Kleider geschickt gemacht» habe. Ueber das Costüm für die einzelnen Rollen schreibt er vor: Die Brüder Josephs müssen einerlei Kleidung an Röcken und Hüten haben, Joseph müsse «einen schönen bunten Rock, auch einen zerissenen Rock haben, mehrentheils rother Farbe.» Der Engel Gottes solle «seinen Engelischen Sonnenschein, gelbe krause Haare und Engelischen Habitum haben.» Der König geht natürlich «mit schönen Kleidern und schönem Bart.» Auch die Hofleute Pharao's müssen schöne Kleider und «mancherlei schöne Bärte» haben u. s. w.

Um etwa dieselbe Zeit, etwas früher, schrieb der schwäbische Humanist und Dichter Nikodemus Frischlin seine lateinischen Comödien, von denen die meisten durch seinen Bruder Jakob verdeutscht und aufgeführt wurden. In Frischlin's «Julius redivivus» finden wir mehrere Vorschriften für's Costüm. So sollen Caesar und Cicero «in langen Talarmänteln» daher gehen; der schwäbische Herzog Hermannus «in ganzem Cürass oder Harnisch;» Eobanus Hesse dagegen «fein bürgerlich angezogen mit einem Poetenkranz geziert.»

Uebrigens klagt einmal Jakob Frischlin in einer an den Bürgermeister von Strassburg gerichteten Widmung darüber, dass das heutige (d. h. damalige) Theater nur kümmerlich sich forthelfen könne, weil kein Caesar mehr ein Schauspielhaus baue, kein Praetor mehr das Theater durch Geld unterstütze, und weil die Zeit der


F. Kallmorgen. Studie.

Luculle vorüber sei, welche «Mäntel für's Theater übrig hatten.»

Als um 1600 durch die Invasion der «englischen Comödianten» für die Fortentwicklung des deutschen Schauspiels ein wichtiger Wendepunkt eingetreten war, indem das Dilettantenwesen (der Bürger, Studenten u. s. w.) mehr und mehr zurücktrat und der Stand der Berufsschauspieler allmälig sich bildete, trat für einige Zeit der schon zu geistloser Spielerei ausgeartete Gebrauch von Costümen und Maschinenkünsten gegen den starken Realismus der Engländer in den Hintergrund. Man weiss, dass zu Shakespeare's Zeit das englische Theater der Dekorationskünste fast gänzlich entbehrte, weil die Gewalt der dichterischen Phantasie und die Kunst des Schauspielers die Hauptsache war. Weniger entsagend war man im Gebrauche des Costüms, und es ist dies ganz natürlich, weil ja schon wegen der leichtern Erkennbarkeit der verschiedenen Personen charakteristische Costümstücke geboten waren, was denn schon ganz naturgemäss zu manchen prunkvollen Ausstattungen führte. Im Allgemeinen aber genügte auch dafür das Wesentliche und Nothwendige. Von einem «historischen Costüm» nach unserer heutigen Vorstellung war auch zu Shakespeare's Zeiten keine Rede; es hätte dies auch zu sehr mit der ganzen scenischen Einrichtung der damaligen einfachen Bühne im Widerspruch gestanden. Shakespeare selber sagt in dem Prolog zu Heinrich V., worin er auf die Unzulänglichkeit ihrer Mittel zur Darstellung eines so grossen Gegenstandes hinweist, u. A.: «Denn Euer Sinn muss uns're Könige schmücken!» Dabei wurde aber auf Rüstungen, Helme, Schwerter u. s. w. viel Werth gelegt. Unsere deutsche Schauspielkunst stand damals auf viel zu niedriger Stufe, als dass man von dem englischen Theater den gehörigen Nutzen hätte ziehen können. Was durch das Vorbild der englischen Comödianten bei uns erreicht war, bestand hauptsächlich in der möglichst natürlichen Darstellung blutiger Ereignisse, der Gefechte, Morde und Verstümmelungen. Durch die Verwilderung der Sitten während des dreissigjährigen Krieges war bei uns das Theaterbanden-Wesen so tief gesunken, dass in den ernsten Stücken nur noch das Schreckenerregende und Grausige galt, während im Komischen eine Niedrigkeit der Zoten eingerissen war, von der man sich heute keinen Begriff mehr machen kann. Unter solchen Verhältnissen war das Costüm nur ein meist sinnloser Ausputz geworden.

Während das Schauspiel den herumziehenden Banden überlassen blieb, entwickelte sich dafür an den deutschen Höfen ein ungeheuerer Prunk in der sogenannten «Oper», die aus einem widersinnigen Gemisch von Musik, schlechten Versen, Ballet und erstaunlichen Maschinenkünsten bestand.

Von der Mitte des 17. bis in die Hälfte des 18. Jahrhunderts machte sich besonders in dieser Gattung der Geschmack des Zopfstils auch im Costüm hervorragend geltend. Bei der Darstellung der idealen Gestalten der römischen Geschichte und der griechischen Mythe waren in jenen Opern die einzelnen Bestandtheile der antiken Tracht in ein lächerliches Fantasie-Costüm umgewandelt, welches mehr den Forderungen des Ballets entsprach. Wohl gingen Herkules, Achilles, Hannibal u. s. w. in fleischfarbenen Tricots, aber bei den zierlichen und widersinnig zugeschnittenen Panzerkleidern war es nur auf Schmuck und Glanz abgesehen, der Federschmuck war der Hauptzweck bei den Kopfbedeckungen und die kurzen Kriegerröckchen wurden durch die Fischbeinreifen weit ab vom Körper gehalten, während rückwärts häufig ein langes Gewand nachschleppte. In der weiblichen Costümirung musste sich's Iphigenia gefallen lassen, dass die Darstellerin in dem weit ausgeschnittenen Mieder mit der nach damaliger Mode nach unten hin tief zugespitzten Panzer-Taille ging, welche von einem wahren Gebirge des hoch aufgebauschten Reifrockes umgeben war.

Als endlich um 1730 der ebenso muthige wie pedantische Gottsched in Leipzig seinen energischen Kampf gegen das Theater-Unwesen begann, war er es auch, der zuerst darauf drang, dass in den hohen Tragödien des Schauspiels, bei denen man zunächst ganz auf die französischen Classiker angewiesen war, das historische Costüm eingeführt werden sollte. Schon in seiner «kritischen Dichtkunst» hatte er auf die Lächerlichkeiten des herrschenden Costüms hingewiesen, welches bei den klassischen Dramen der Racine, Voltaire u. s. w der französischen Hoftracht beharrlich fest. Dies war aber keineswegs eine nur deutsche Sitte, sondern sie war durch den Gebrauch in Frankreich autorisirt; denn in Paris hatte man erst 1750 den Versuch gemacht, Voltaire's «Brutus» und Crebillon's «Catilina» in der historischen römischen Tracht aufzuführen.

Um eben diese Zeit waren in England durch das schauspielerische Genie Garrick's die Shakespeare'schen Dramen, freilich in bedeutenden Umgestaltungen, für die Bühne wieder erobert worden. Aber auch diesen grossen



E. Werenskiold. Studie.

ganz das des damaligen französischen Hofes war. Gottsched war in diesem Punkte seiner Zeit weit voraus, denn das Publicum fand es noch keineswegs lächerlich, wenn die Helden der römischen Geschichte mit hohen Staatsperrücken und mit zierlichen Galanteriedegen einhergingen, ja wenn auch die alten Germanen Herrmann, Siegmar u. s. w. (in Elias Schlegel's Herrmann) in lockenreicher Allonge-Perrücke, mit weissen Handschuhen und Galanteriedegen erschienen. Und daneben die römischen Damen mit ihren thurmhohen Haarfrisuren und ungeheuerlichen Fischbeinröckchen! Wir können es heute freilich kaum begreifen, dass Gottsched Jahrzehnte lang gegen diese Lächerlichkeit kämpfen musste, ohne Etwas zu erreichen. Während in andern Stücken die nationalen Trachten der Spanier und der Türken längst eingeführt waren, hielt man doch in den römischen Tragödien an

Garrick sehen wir auf den alten Abbildungen als Macbeth, Richard III., König Lear u. s. w. im Costüme seiner Zeit, in Kniehosen und Schnallenschuhen, in langer gestickter Weste und mit sehr breiten, faltenreichen Manschetten. Ebenso war bei uns noch vor Ablauf des Jahrhunderts bei Einführung der Shakespeare'schen Dramen das Costüm der Zeit gebraucht worden. Auch der erste Hamlet-Darsteller in Deutschland, Brockmann, welcher zunächst in Hamburg und in Berlin mit der Rolle einen ganz unerhörten Enthusiasmus hervorgerufen hatte, erschien noch 1777, wie uns mehrere Chodowiecki'sche Kupferstiche zeigen, als Hamlet mit Zopfperrücke, Schnallenschuhen und Kniehosen. Hier konnte also das Costüm, von welchem man in neuerer Zeit mit immer grösserer Strenge die historische Treue beansprucht, nicht das Geringste zur Steigerung des

Eindrucks thun, und dennoch war der Eindruck ein ungeheuerer, — eben weil das Publikum ein anderes Costüm-Princip nicht kannte.

Einen der ersten Versuche mit dem antiken Costüm machte in Gotha die Schauspielerin Frau Brandes in dem Brandes-Benda'schen Melodram «Ariadne». Die uns überlieferten Abbildungen der Künstlerin in dieser Rolle zeigen uns zwar keine durchaus strenge, aber doch eine ganz angemessene und geschmackvolle Verwendung der antiken Vorbilder. An Stelle des hohen Perrücken-Baues zeigen sie uns das natürlich fallende Haar nach antiker Weise von Bändern umschlungen und die annähernd antike Gewandung wurde wenigstens nicht mehr von Fischbeinröcken getragen. Dieser Schritt war so erfolgreich, dass auch schon 1776 in Berlin Caroline Döbbelin in derselben Rolle dem Beispiel folgte. In unserm eigenen nationalen Drama konnten die neueren Grundsätze nur sehr allmälig sich befestigen. . Die bürgerlichen Schauspiele Lessing's und dann Schiller's stellten überhaupt noch keine Anforderungen an das «historische» Costüm, obgleich ja Schiller's «Räuber» bekanntlich in der Mannheimer Bearbeitung in die Zeit des ewigen Landfriedens zurückverlegt waren. In anderen Stücken ging man zunächst sehr bescheiden vor. Dennoch war schon in einem, der Schiller'schen Epoche vorausgehenden classischen Drama der vereinzelte Fall vorgekommen, dass schon auf dem Theaterzettel das Historische des Costüms hervorgehoben wurde. Es geschah dies nämlich 1774 in dem Koch'schen Theater in Berlin (in der Behrenstrasse) bei der Aufführung von Goethe's «Götz von Berlichingen», der ersten Aufführung dieses Schauspiels überhaupt. Auf dem Theaterzettel war nach einigen anderen Bemerkungen über dies epochemachende Stück gesagt: dass die für das Stück neu angefertigten Kleider so hergestellt seien, «wie sie in den damaligen Zeiten üblich waren». Die Wichtigkeit des historischen Costüms war also hier schon ausdrücklich hervorgehoben. Und doch dauerte es noch Jahrzehnte, bis das Princip sich allgemein Bahn gebrochen hatte. Auch noch aus den Costümbildern der vorgeschrittenen Schiller'schen Epoche — der «Maria Stuart», «Jungfrau von Orleans» und des «Wallenstein» — erkennen wir, dass dabei noch viel Schablonenhaftes war, obwohl die dramatische Dichtung dadurch Nichts an der Wirkung einbüsste. Für das spanische, das deutsche und niederländische, wie für das schweizerische und das englische historische Costüm waren die allgemeinen Formen allenthalben feststehend, so dass kaum das eine Theater vom andern sich unterschied, als höchstens in der Neuheit und in der Güte der Stoffe. Da man nun aber einmal auf die Bahn gekommen war, die Beobachtung des «Historischen» für nothwendig anzusehen, so ist es begreiflich, dass man in dieser Richtung immer weiter ging. In Paris war es besonders der Schauspieler Talma gewesen, welcher dem richtigen Costüm in der historischen Tragödie eine grössere Bedeutung beilegte. In Berlin war es namentlich Graf Brühl, von 1815 — 1828 Intendant des Hoftheaters; der mit wahrem Enthusiasmus die Costümfrage zu einer gesteigerten Bedeutung erhob, und bei den Aufführungen classischer und historischer Stücke — namentlich Shakespeare's und Schiller's — mit ganz neuen Ausstattungen auf Grund historischer Costümstudien vorging. Waren schon in Wien 1812 und in München 1818 Kupferwerke über die Costüme der aufgeführten Stücke erschienen, so wurde in Berlin das Thema in dem Wittich'schen Werke über die Costüme unter den Directionen Iffland's und Brühl's noch viel umfänglicher behandelt.

Man ersieht aus alledem, dass die Meininger Grundsätze über das Historische des Costüms nur eine weitgetriebene Consequenz der vorausgegangenen Bestrebungen waren. Am entschiedensten hat sich neuerdings wohl das Berliner Hoftheater in das Fahrwasser der Meininger treiben lassen, und man hat dort Shakespeare'sche und Schiller'sche Dramen durch die Pracht oder historische Treue in Decorationen und Costümen zu «Ausstattungsstücken» gemacht. Diesem nach den Aeusserlichkeiten hin gehenden Zuge der Zeit ist kein Einhalt zu thun, und er geht zweifellos Hand in Hand mit der Abnahme der wirklichen dramatischen Kunst. Das Gute aber, was diese Richtung mit sich bringt, mag darin zu erkennen sein, dass mit dem grösseren Werthe, den man auf die Mitwirkung der Decorationen und Costüme legt, das Einzelne dem Ganzen mehr untergeordnet wird. Sobald man aber das Theater zum Ausstellungsplatz für archäologische Forschungen machen will, kann dies nur auf Kosten der dramatischen Kunst geschehen.

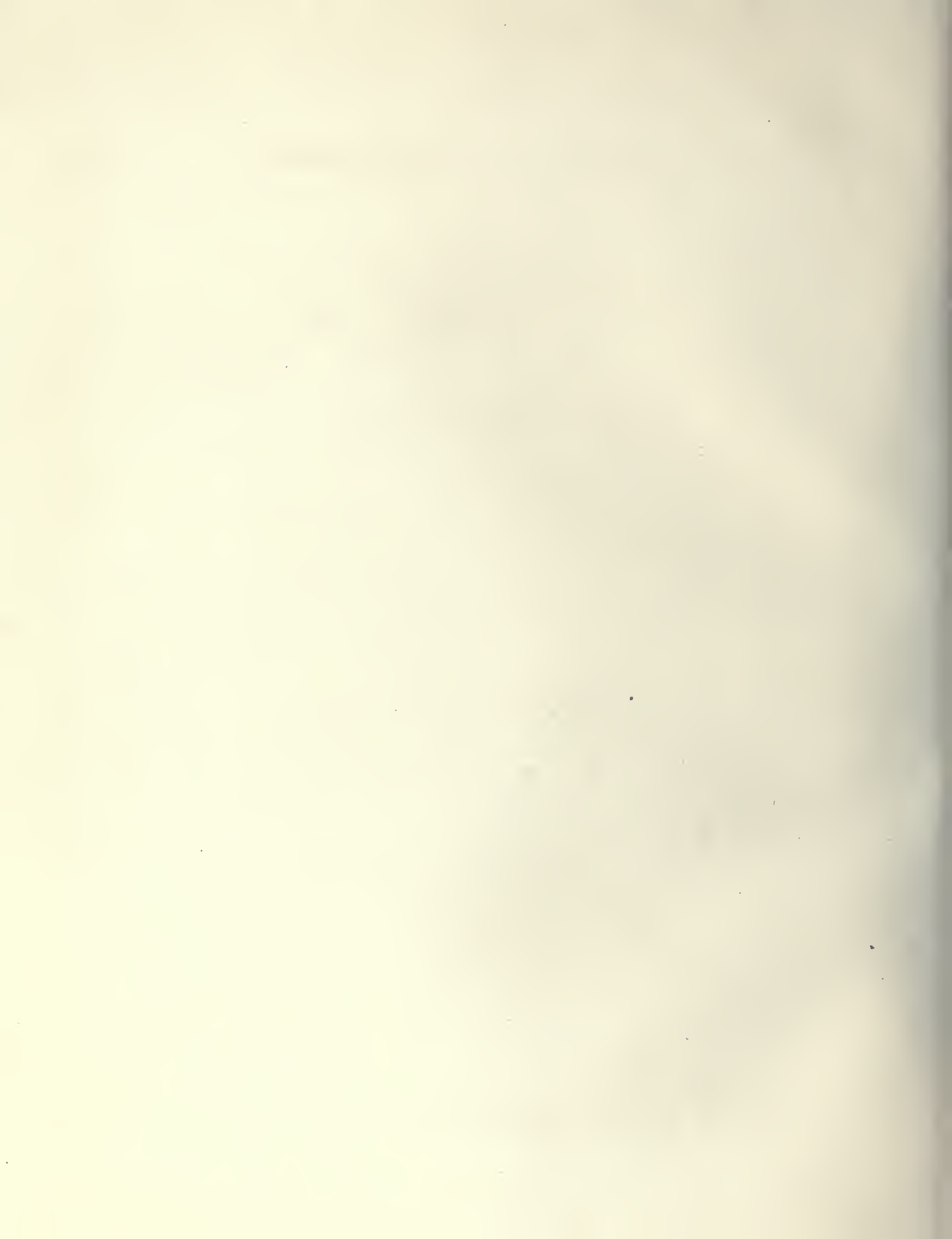
Man hat bisher, wo es sich um das Costüm sehr fern liegender Zeiten handelt, keine so subtilen Unterschiede machen können, als wo es sich um näher an-



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pandora.



einander liegende Zeitabschnitte der neueren Geschichte handelt. Das Zeitalter Ludwig's des Vierzehnten wird im Costüm von der Zopfzeit natürlicherweise viel mehr zu unterscheiden sein, als z. B. in den Römertragödien das Zeitalter des Coriolan von dem um Jahrhunderte getrennten des Julius Caesar. Es wird auch Niemandem anstössig sein, wenn bei dem vorchristlichen sagenhaften König Lear das Costüm sich kaum von dem des historischen Macbeth unterscheidet. Es wird dadurch schon unzweifelhaft, dass auch den genauesten Beobachtungen von Zeit und Wahrheit im Costüm ihre Grenzen gesetzt sind. Vor Allem sollte man dabei niemals vergessen, dass die dramatische Dichtung, auch wo es sich um einen historischen Stoff handelt, etwas Anderes ist, als die Geschichte. Dem Geiste der Dichtung gerecht zu werden, ist die Aufgabe der Regie in der theatralischen Darstellung. Wenn man aber schon so weit gekommen ist, dass auf einem im Drama vorkommenden Schlachtfelde auch todte Pferde liegen müssen, so vergisst man dabei, dass man, um die Wahrheit des Eindrucks in der Anschaulichkeit zu erreichen, noch um Vieles weiter gehen müsste. Man sollte es dann doch vor Allem auch aufgeben, in kriegerischen Stücken die Costüme so neu und sauber herzustellen, als ob noch kein einziges davon in der Schlacht oder im Lager gewesen wäre. Für die Behandlung des Costüms gilt sonach dasselbe, wie für die ganze scenische Darstellung: Sie soll nicht über die Absichten des Dichters hinausgehen, denn sie setzt sich dadurch mit der Dichtung wie mit dem ganzen Sinn der dramatischen Kunst in Widerspruch.

UNSERE BILDER.

Wenn's nach der landläufigen Anschauung ginge, dass die Deutschen die Leute des Gemüthes und die Franzosen jene lediglich der Geschicklichkeit sind, so müsste Raphael Collin ein Deutscher sein. Sein Bild sieht aus wie ein Thoma: Ein Blick über eine Wiesenlehne, auf der ein Paar Ziegen lagern, vorn ein Quell und am Hang ein Knabe und ein Mädchen, halbe Kinder, die aus einer Muschel Wasser trinken und sich lieb haben, noch ohne es zu wissen, das Ganze ein stimmungsvolles Gedicht, ein weicher Accord, nur Empfindung, und doch echt französisch; entstanden in dem sündhaften Paris, in dem es doch so viele treuherzige und weichgesinnte Menschen gibt, die sich aus dem Rauch der Essen und aus dem Lärm der Strassen in die stillen Winkel des schönen Frankreich hinaussehnen und deren Einbildungskraft diese mit allerhand heiteren, unverdorbenen Menschen füllt; Menschen, die das im Traum sehen und schaffen, was auch unser zu früh vom Schicksal vernichteter Stauffer-Bern als das Ziel seiner Kunst erklärte: Schöne Leute auf stillen Wiesen! Sie erleben Nichts, sie stellen Nichts dar, diese Kinder aus nie gewesener und nie kommender Zeit, sie sind aber da in greifbarem Leben, in harmloser Anmuth!

Die junge Dame, welche A. Artigue über eine solche Wiese führt, die, Blumen in ihren weiten Sommerhut sammmelnd, ihr Kleid zusammenrafft und den schönen entblössten Nacken dem kühlen Lufthauch preisgibt, sie ist schon von dieser Welt, sie weiss, dass ihr das weisse Kleid trefflich steht und freut sich der flatternden Seidenschärpe. Ihr ist das stille — nebenbei bemerkt, prachtvoll gemalte — Dorf im Grünen, die blumenreiche Fläche eine Erholung nach durchtanztem Winter, das ländliche Leben ein kleiner heiterer Abschnitt im Feste des jungen Daseins: Das Herzchen lebt die kleinen Romane des Winters nochmals durch und sammelt Kraft zum grossen entscheidenden Siege.

Wie sie den Ton der gewählten Gesellschaft mit zierlicher Keckheit in die Stille des Landlebens hinausträgt, so bringt das schöne junge Mädchen, an deren Bewunderung Fritz August von Kaulbach uns theilnehmen lässt, Etwas von der Idylle in unser

städtisches Getriebe mit herein: Augen voll weicher Schwärmerei, umschleierter und nach innen gerichteter Blick, ein kleiner süsser Trotz um die Lippen, die zu schweigen vermögen, wenn ein Geheimniss in die klare Stirn einzog; die aber auch zu lachen wissen: Ein süsses Lachen, dass sprungweise die Tonleiter hinaufklimmt in den lustigsten Sätzen, ein Lachen, welches in das reine Eirund des Kopfes einen kleinen, liebenswürdigen Knick hineindrückt, dort, am Ende des Mundwinkels, wo die Grübchen unsichtbar sichtbar ihre Heimstätte haben.

Und das Weib soll nach der unhöflichen Sage der Griechen alle Sorgen in die Welt gebracht haben, Pandora, die Schöpfung des Hephaistos, die uns Gabriel Max im Bilde noch einmal schuf! Athene gab ihr weibliche Kunstfertigkeit, Aphrodite Anmuth und Liebreiz, Hermes Frohmuth und Schalkhaftigkeit. Aber in ihrer Büchse trug sie alle Sorgen der Welt und vom süssen Schlafe überwunden, vergass sie das gefahrvolle Gefäss zu bewachen. In schwerer Wolke breitet sich nun der Dunst der Leiden aus der offenen Büchse über das lachende Gefilde, in dem Collin's Kinder so arglos dahin gelebt haben. Der Genius der Dichtung sieht mit Sorge auf die Ruhende, er, der auch wieder den schönsten Trost spendet, wenn er die Mühen und Gebrechen des Lebens verklärend wieder die Leiden der Welt zu schöner Form und zum Siege über das gemeine Dasein bringt.

Von jenem verdüsternden Dampfe aus der Büchse der Sorgenbringerin ist nicht eben viel bis zur klaren Höhe der Alm aufgestiegen, in deren Sennhütte Franz von Defregger uns leitet. Aber ganz rein ist die Luft doch nicht. Von jenem der fünf zur Kaffeevisite erschienenen Mädchen, welche in der Ecke, dem blutjungen, das fremdliche Getränk spendenden Bürschchen am fernsten sitzt, sieht man kaum viel mehr, als das linke Auge, — aber in diesem einen so warmherzigen und so aufrichtig bewundernden Blick, dass man die vorwurfsvoll besorgte Miene der Sennerin am Herde sehr wohl versteht. Den vier anderen Dirnen ist der Besuch ein Spass, es geht ein Zug schalkhaften Neckens um ihren Mund, indem sie dem jungen Wirth beim Werke zusehen. Und wenn dieser zunächst auch an Nichts denkt, als dass der frisch gescheuerte Tisch keinen Fleck erhalte, so zeigt das blonde frische Gesicht, die verwegene Feder am Hut, dass er selbst sich nicht für so ganz ungefährlich hält. Und Jene in der Ecke glaubt's ihm gern?

Hermann Huisken in Karlsruhe gibt uns schon einen Blick in eine etwas minder unverdorbene Welt. Der Herr Unteroffizier von den Königsulanen fühlt sich weder als «Stellvertreter Gottes», wie man von ihm jetzt im Reichstag verlangte, er ist aber auch keiner von den Leutschindern, welche unsere Reichstagboten unlängst so lebhaft in Bewegung brachten. Er steht ganz vortrefflich mit seinen drei Mann Ablösung, reichen Bauernsöhnen, denen der bunte Rock städtischen Schliff und städtische Keckheit gab. Der Posten selbst zwar hält sich soldatisch ernst den beiden Küchenfeen gegenüber, aber seine Kameraden sind völlig einig mit ihrem Vorgesetzten, dass da zwei allerliebste Käfer vorbeigehen. Und die braune Martha weiss ganz genau, mit welchem Ulanen sie am nächsten Ausgeh-Sonntag zu tanzen die Absicht hat und fürchtet sich vor Wehr und Waffen keineswegs. Aber auch Anna ist so schüchtern nicht, als sie thut, und hat trotz des Augenniederschlages des Herrn Unteroffiziers witzigen Gruss so gut verstanden wie ihre keckere Freundin.

Da geht's freilich bei Otto Erdmann in Düsseldorf steifer zu. Achtzehntes Jahrhundert, Geburtstag bei der gnädigen Frau im eben fertig gewordenen Rococo-Schlosse. Schon haben die ersten Glückwünschenden ihre Geschenke abgeladen: Die grosse Porzellanvase und die kleinen Stickereien, das Bild und die Schlummerrolle. Der alte Hausfreund naht mit seinem Töchterchen, das sehr zierlich die Hand der Gnädigen küsst. Die Blumensträusse verhindern den Papa einstweilen noch das Gleiche zu thun. Es herrscht ein klein wenig Wettkampf zwischen den schon anwesenden Gästen und den neu hinzugekommenen. Die junge Frau hat den Handkuss versäumt und ist nicht ganz sicher, ob sie gut daran that. Ihr Mann möchte ihr einen leisen Vorwurf darüber machen. Der Diener, der den Wein zu bieten hat, sieht auch unzufrieden drein. Nur das Kind, das schon seine Traube zum Lohn erhalten hat, ist völlig mit sich selbst beschäftigt und ohne jeden Harm.

Der Spanier Baldomero Galofre y Giménez in Barcelona braucht nicht wie sein deutscher Kunstgenosse vergangene Tage zu beleben, um Glanz und Pracht in sein Bild hineinzutragen. Er malt seine reichgeschmückten Landsleute, wie sie vor dem alten Fest-

ungsthor der andalusischen Landstadt ihre Reiterspiele aufführen. Da funkelt's und blitzert's im Sonnenschein, die Rosse stampfen, in wilder Hast ziehen die Reiter vor den Richtern vorbei, die ganze Umgegend nimmt Theil an dem grossen Ereignisse. Selbst die junge Mutter lässt ihren Säugling nicht in der Wiege, sondern nimmt ihn mit auf den geduldigen Esel, in den sonnendurchglühten Staub des Festplatzes.

So haben wir in unseren Vollbildern Beispiele der verschiedenartigsten Kunstweise zusammengestellt: Neben den Meistern der nun schon wieder zur «älteren» gewordenen Münchner Schule, die einst in Piloty ihr Haupt sah, die Anhänger der verwandten Richtung in Frankreich, welche durch die glänzende Begabung Fortuni's zur massgebenden in Spanien wurde, neben den Geistesverwandten eines Cazin oder Corot den weicheren, mehr auf das Gefallen hin wirkenden Düsseldorfer Rococo-Maler. In den Skizzen geben wir jedoch Blicke in die Mappe zweier Künstler der neueren Richtung, begleiten wir den Karlsruher Friedrich Kallmorgen auf seinen Wanderungen durch rheinische Städte, über die Strandwege Hollands nach der Nordsee, bis wir eines Morgens angesichts der Paulskirche von London erwachen, wir sehen ihm über die Achsel, wenn er mit redlicher Wahrheitsliebe die Menschen und die Bäume, den Sonnenglanz und die Nebeltrübe auf Leinwand und Papier mit sicherer Hand niederschreibt, und freuen uns aufrichtig über die unbestechliche Treffkraft, die ihn vor den verschiedenartigsten Gegenständen nicht verlässt.

Und um dem Lande des entschiedensten Realismus sein Recht zu geben, mag auch Erik Werenskiold aus Christiania eine Stätte in diesen Blättern gern frei gegeben werden, der mit keckem Stift die ihn umgebende Welt auf dem Papier festlegt, die Körper nicht mehr nach alter Art in ihren Umrisslinien und Theilungslinien darstellt, sondern sie als Träger des Lichts, in hellen und dunkeln Flächen sieht, so mit dem Stifte malend, während die älteren Künstler nur zu oft mit dem Pinsel zeichnen. Mag er die Aufregung von Mensch und Thier darstellen, wenn es gilt ein störrisches Pferd eine hohe Rampe hinaufzuführen oder die ruhige Beschaulichkeit eines norwegischen Bauern, das Leben im bürgerlichen Hause oder nur den Kopf eines seiner Bewohner — in jedem Strich spricht sich die Eigenart des modernen Empfindens aus, das rücksichtsfreie Streben dem Modelle treu zu bleiben, die augenblickliche Bewegung zu erlauschen.

—st.

DER JÜNGSTE MAESTRO

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.

Der Siegeszug der « Cavalleria rusticana » ist noch in vollem Gange; kaum sind Italien und Deutschland erobert, da schlägt sie in Constantinopel durch, und schwerer als Alles wiegt der Umstand, dass man sich in Frankreich zur Aufführung eines jenseits der Alpen wie der Vogesen gefeierten Werkes anschickt.



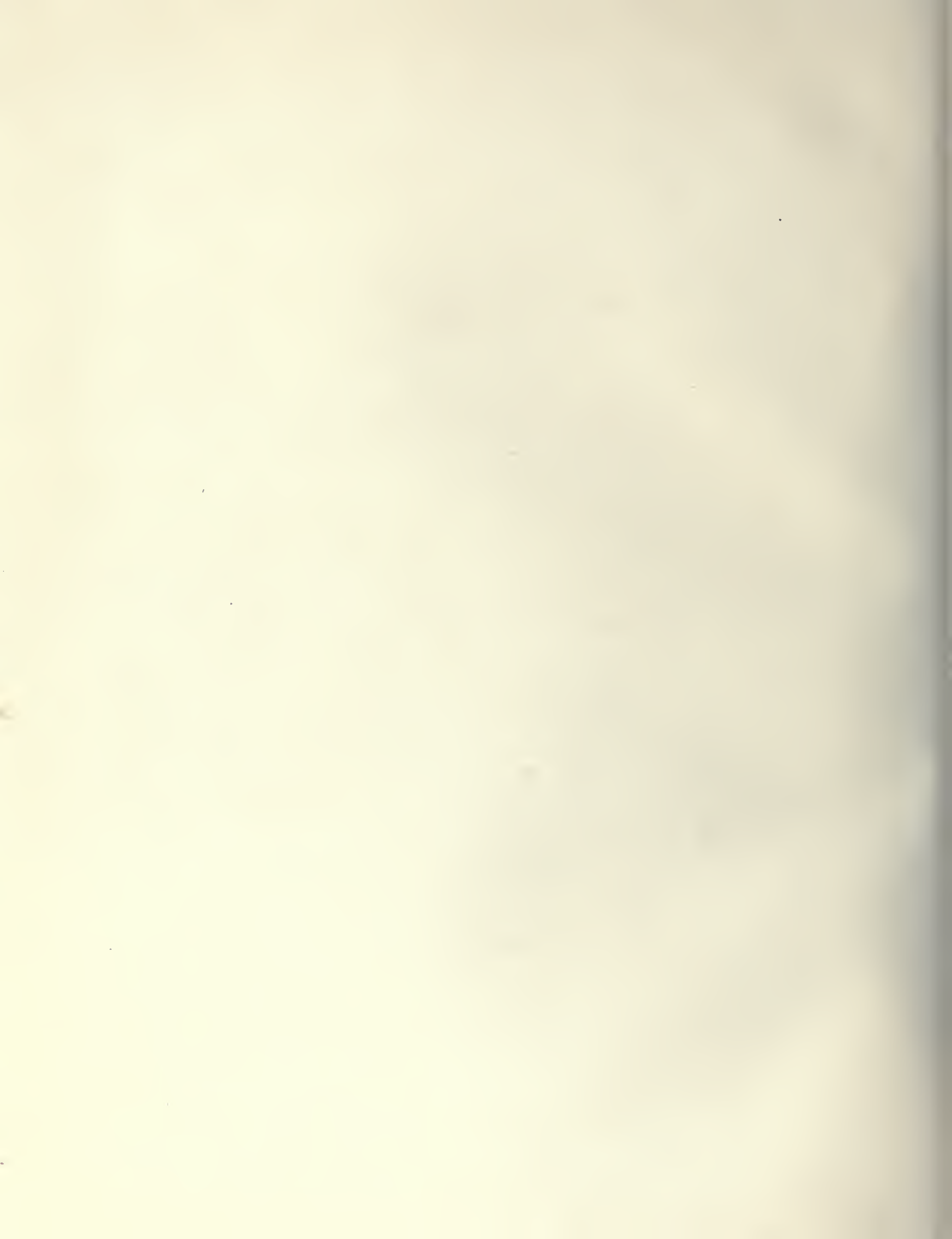
E. Werenskiold. Studien.

Die kleinlichen Folgen eines derartigen künstlerischen Ereignisses konnten nicht ausbleiben. Sie zeigten sich in der Kritik und im Geschäft. Die erstere nahm stellenweise die Gelegenheit wahr, sich wieder einmai an R. Wagner für seine Reformen und seinen endgiltigen Sieg zu rächen; oder sie suchte auch die ihr vom Publicum abgenöthigte Anerkennung dadurch abzuschwächen, dass sie die Frage stellte, ob der junge Mann auch fähig sein würde, ein grösseres Werk zu schreiben. Als ob zur Grösse' eines Kunstwerkes die Dimensionen gehörten und es nicht unter den führenden Geistern der Menschheit Dichter gäbe, die ihr Bestes im Epigramm leisteten; es ist vielmehr bemerkenswerth, dass der Triumph des Einacters von Rom ausging, wo der Geschmack sich zu allen Zeiten auf das Colossale richtete. Das Geschäft aber bestellte schleunigst eine neue Oper, vergessend, dass man auf diesem Wege niemals Meisterwerke hervorgerufen hat; « L'amico Fritz » wurde in verhältnissmässig kurzer Zeit geschrieben, pomphaft angekündigt und am Teatro Costanzi in Rom unübertrefflich aufgeführt. Eine lange Lebensdauer wird ihm nicht beschieden sein. Wenn man aber die Welt so in Erstaunen setzt wie Mascagni, so muss man sich schon eine ruhige Analyse seines Erfolges gefallen lassen, und dazu gibt das zweite Werk ein willkommenes Hilfsmittel.



A. Artigue pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wiesenblumen.

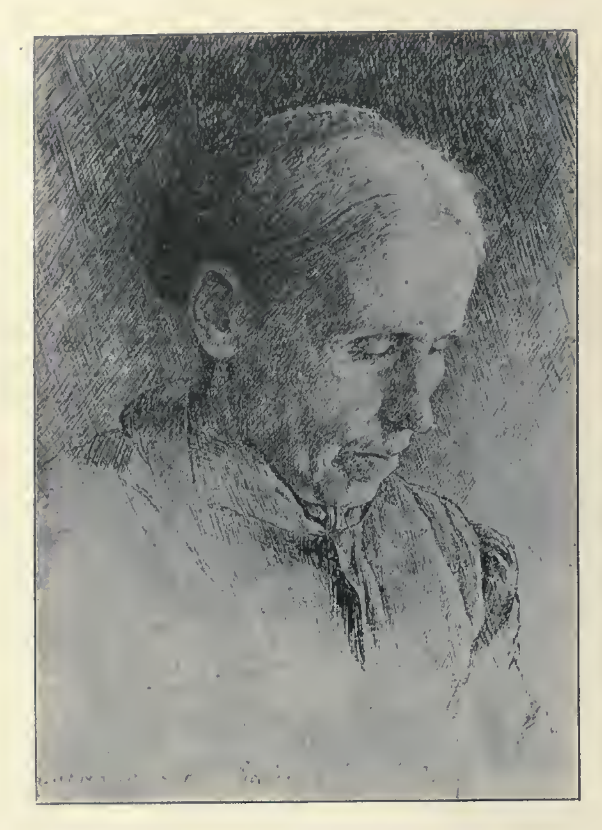


Wir leben nicht mehr in der Zeit, wo man eine Reihe von amusanten Musikstückchen für genügend hielt, einen Theaterabend zu füllen. Es geht in der Oper nicht ohne dramatischen Gehalt, und wie man sich auch zu Wagner's Individualität stellen mag, Jeder befindet sich so weit im Banne seiner principiellen Neuerung, dass er von der Oper nicht mehr ein Virtuosen-Concert, sondern ein Schauspiel erwartet. Welches ist nun der Gehalt von Mascagni's Werken? Derjenige der «Cavalleria» besteht eigentlich nur in einer Situation. Die verlassene Santuzza sagt zu dem getäuschten Alfio: «Deine Frau geht mit meinem Bräutigam»; und Alfio geht hin und schlägt den Verräther todt. Gewiss ein Moment, der packen muss, und den theatralisch zu verwerthen von dem guten Geschmacke des Textdichters zeugt; aber dass es nicht Mascagni war, welcher diesen Einfall hatte, lehrt eben der amico Fritz. Auch dessen Inhalt lässt sich in einen Satz fassen: Fritz behauptet, die Liebe nicht zu kennen, und will nicht heirathen, verliebt sich aber eines Tages und heirathet doch. Man erkennt sofort den massgebenden Unterschied in der Anlage der beiden Dichtungen; dort ein Moment theatralischer Handlung, hier gar keiner; dort ein Vorgang aus dem Leben, der schon um seiner Wahrheit willen ergreift, hier ein romantischer, über den man lächelt; denn Niemand wird es ernsthaft nehmen, dass das oft benutzte Motiv der Abneigung gegen die Ehe hier durch Unkenntniss der Liebe begründet wird. Wer sich ein solches Sujet wählen oder bieten lassen konnte, beweist, dass ihm aller dramatische Geist fremd ist, und diese Vermuthung wird durch die Musik bestätigt. L'amico Fritz spielt bekanntlich auf dem Lande, im Elsass, und die biederen Erckmann-Chatrian liessen es sich angelegen sein, die idyllischen Zustände ihrer Heimath mit liebevoller Breite zu schildern. Die eigentliche Aufgabe ihrer Novelle, nämlich die allmähliche seelische Wandlung ihres Helden vom phlegmatischen Genussmenschen zum leidenschaftlichen Schwärmer, haben sie bei aller Naivetät mit wirklichem Geschicke gelöst; der echt epische Stoff gestattete ihnen ein sanftes, langsames Vorgehen, und diese formelle Routine bewirkte nicht zum wenigsten, dass das Buch so viel gelesen wurde. Der italienische Librettist nun, Herr Suardon, bemühte sich, möglichst viele Nebendinge fortzulassen und so die schwerfällige Maschine in etwas geschwinderen Gang zu bringen; er übersah aber, dass in der ganzen Novelle kein Moment wichtiger war, als der andere, und dass, wo keine Wärme ist, auch keine Bewegung eintreten kann. Seine ausserordentlich gewandte Diction macht den Text nicht erträglicher. Nun haben idyllische Zustände die Musiker von jeher angezogen — den Ursachen nachzuspüren ist lehrreich — und so hat denn Mascagni anstatt eines Dramas einen ganzen Abend voll bukolischer Musik geschrieben. Erster Act: In Fritzens Hause an seinem Geburtstage;



E. Werenskiold. Studie.

von den Gratulanten führt sich Suschen mit einem Blumenstrauss und einer Arie, der Zigeunerjunge mit einem langen Violinsolo hinter der Scene und einem strophisch gebauten Liede, die Waisenkinder, ebenfalls hinter der Scene, mit Bersaglierifanfaren über ein elsässisches Volkslied ein. Also jede Gelegenheit zum Musikmachen wird gewissenhaft wahrgenommen, Vor- und Zwischenspiele nicht gespart. Zweiter Act: Besuch auf dem Lande; wilde aber ausgedehnte Instrumentalphantasie über die trabende Postkutsche; Suschen schenkt dem Tenor Kirschen, dem Baryton Wasser,



E. Werenskiold. Porträtstudie.

was einerseits zu einem zärtlichen Duett, dem musikalisch besten Einfall des ganzen Stückes, andrerseits zu einem breiten Excurs in den Kirchenstil Veranlassung gibt; denn der alte Rabbi, der von Ehestiftungen zu leben scheint, lässt sich von Suschen die Rebekkageschichte aus der Bibel erzählen, um sie bezüglich der Heirathsgedanken zu sondiren, was bei einem jungen Mädchen sicherlich überflüssig war. Dritter Act: Wieder in Fritzens Haus; er singt einen verliebten Monolog, der Zigeunerbub tröstet ihn durch ein Lied; endlich kommt Liebeserklärung und Finale. Also Sonnenschein von Anfang bis zu Ende, und dazu ein kaum verhehltes Hinüberschielen zur alten Concertgewohnheit.

Wie erklärt sich ein solcher Gegensatz zur Cavalleria? Schon dort konnte man bei genauerem Zusehen stutzig werden. Der dramatische Hauptschlag, der Mord, ist hinter die Scene verlegt, und nur ganz eilig, während fast schon der Vorhang fällt und das Orchester lediglich Geräusch hervorbringt, verkündigt eine Choristin in gesprochenen Worten: «Hanno ammazzato compare Turiddu». Dieser Höhepunkt war also dem Componisten unbequem; was ihm die Hauptsache war, zeigt deutlich die musikalische Ausführung: das instrumentale Zwischenspiel, die Einleitung, der Osterhymnos des Chores «Inneggiamo, il Signor non è morto» und einige Lieder. So ist offenbar das Werk entstanden: nicht aus einem Guss, nicht aus der poetischen Idee, sondern durch mühsames Zusammenleimen verschiedener Sätze, die an sich gar Nichts mit dem Drama, ja kaum mit den höheren Stadien der Oper zu thun haben. Ein Paar Beispiele seien angeführt. Noch ehe der Vorhang aufgeht, singt Turiddu ein Ständchen, eine ganz selbständige Nummer, welche in das ebenfalls selbständig gearbeitete Instrumentalvorspiel eingeschoben ist; sie ist textlich im sicilianischen Dialect gehalten, der im weiteren Verlaufe nicht wiederkehrt, und musikalisch offenbar am Clavier componirt, denn die Begleitung hat weder Farbe noch Melodik, noch irgend welchen Ausdruck; sie dient nur dazu, den seit alter Zeit sicilianisch genannten Rhythmos und die Harmonien im Guitarrenton anzugeben. Um aber wiederum vorzubereiten, sind vor die beiden Einleitungstacte der Serenade vier weitere Tacte eingeschoben, die weiter Nichts als diesen Rhythmos enthalten. Hier verräth sich der Autor: er hatte Furcht, den Rhythmos seines Liedes plötzlich einsetzen zu lassen, und verkittete nothdürftig den Uebergang. Genau analog ging er bei Alfio's Fuhrmannslied und Turiddu's Trinklied vor; an beiden wird der Rhythmos zum Verräther. Diese beiden Soli bilden den Gipfel des Undramatischen. Alfio präsentirt sich mit einer ganz allgemeinen Beschreibung seines bewegten Berufes, als ob Niemand im Dorfe ihn kennte; und der Chor stimmt in jenem Operettenton, der leider recht häufig das Pathos unterbricht, ein: «Ah che bel mestiere», kurz, die Leute reden nicht zu einander, sondern zum Publicum, wie Santuzza, wenn sie die längst bekannte Geschichte ihres Unglücks erzählt. Vollends das Trinklied, welches ebenfalls ein hüpfender Chorrefrain im $^2/_4$ Tact aufnimmt, ist ein Lückenbüsser, der an die seligen Zeiten eines Kreutzer, Lortzing u. dgl. erinnert. Wir sehen also, was die Form anlangt, eine Mosaikarbeit, die einer einheitlichen Entwicklung selbst in so knappen Dimensionen geradwegs widerspricht; und wenn die lange Herrschaft des Classicismus gezeigt hat, dass die geniessende Masse des Publicums durch etwas so Zunftmässiges wie Formgewandtheit gewonnen werden kann, so ist diese Erfahrung auf Mascagni's Erstlingswerk nicht anzuwenden. Vielmehr bleibt als Letztes nur die Musik als solche, und deren Reiz ist allerdings reich genug; aber auch hier ist der Sprung zum zweiten



O. Erdmann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Geburtstag.





E. Werenskiold. Studie.

Werk nicht so gross als es scheint, sondern wenn man über den ersten unerwarteten Effect der Cavalleria hinaus ist, erkennt man bald die ungesunden Keime, die im amico Fritz zu üppiger Blüthe gelangt sind. Denn jene zeigt neben einzelnen Linien von schöner Natürlichkeit allenthalben eine Sucht nach dem Gespreizten, ein Ausweichen gegenüber dem Primitiven, ein Schrauben und Drehen, Stossen und Zwängen, das fast an die jüngeren Symphoniker Deutschlands erinnert und unbedingt einen krankhaften, auf die Dauer nicht widerstandsfähigen Charakter kennzeichnet. Diese Verschiebungen finden sich nun auffallender Weise nicht da, wo eine Steigerung des Inhalts sie nahe legen würde wie bei Wagner und seinen Nachahmern, sondern ohne jede Veranlassung bei den harmlosesten Situationen — ein Beweis, dass der Componist sich nicht die Kraft zutraut, durch die blosse Natur seiner Einfälle zu wirken. Dahin gehört schon das hastige Wechseln der Tactarten und die stets auf Ueberraschung abzielende Harmonik; aber die führenden Melodien selbst sind oft genug davon inficirt. Die Musik besitzt nun einmal neben ihrer schematischen auch noch eine innere Logik, die man im Gegensatz zu jener nicht ungestraft verletzt, weil ihre ungeschriebenen Gesetze sich auf die physische Organisation des Menschengeschlechts gründen. Ein Verstoss gegen sie erregt zwar immer Aufmerksamkeit, aber gewährt keine Befriedigung, und im Laufe der Zeit wird das Spielzeug zu einem zweischneidigen Schwert. So ist es e i n Ton, der die Exposition des Vorspiels zerstört; ein Ton von gleicher Wirkung im zweiten Tacte von Alfio's Eingangslied; da hier der dritte und vierte Tact die beiden ersten nur in anderer Lage wiederholen, so erwartet man eine Steigerung, statt deren aber äusserlich wie innerlich eine Abschwächung eintritt, denn Takt 5 und 6 «Schiocchi la frusta. Ehi là» enthalten nur eine ganz gewöhnliche Schlussphrase. Diese Composition wird dann auf die zweite Strophe wiederholt, und auf der dritten ergeht sich der biedere Kutscher in Intervallen, die man eher dem grimmen Hagen der Götterdämmerung zutrauen möchte. Seine nächste Strophengruppe, nach dem ersten Couplet des Chores, steht zu jener im Verhältniss der Variation, welche durch rein äusserliche Tactverschiebung um ein Achtel hergestellt ist. Nicht nur an solchen Stellen merkt man, dass dem Componisten, der über so entzückende Einfälle wie Santuzza's «No, no Turiddu, rimani rimani ancora» oder die genannten Ensemblesätze gebot, doch die eigentliche Erfindungskraft fehlt; dafür sprechen auch die Recitative, welche



E. Werenskiold. Studie.

immerhin einen so breiten Raum einnehmen, dass eine wichtige Gestalt, Turiddu's Mutter Lucia, ganz ohne Cantilene geblieben ist, und ebenso die Kurzathmigkeit der meisten Melodien, welche so gebaut sind, dass eine etwa zweitactige Phrase in anderer Lage wiederholt und dann eiligst mit einem Schlusse versehen wird. Also Aengstlichkeit und das Bestreben, sie durch gewaltsame Alluren zu verdecken, zeigt sich überall; es trafen nur eine Reihe von glücklichen Umständen zusammen, die Schwächen eine Zeit lang zu verdecken. Nicht aus einer bestimmten Qualität erklärt sich der Erfolg des Stückes, sondern aus jenem Zusammenwirken vieler Motive zweiten Ranges, die einander ergänzen und die wechselseitigen Unvollkommenheiten vertuschen. Dagegen mussten im amico Fritz die nun entwickelten Fehler auch schärfer hervortreten, zumal hier selbst der leiseste Ansatz zum Dramatischen fehlt. Und thatsächlich sind hier das Zappeln der Tactarten, die Endlosigkeit der Recitative, die bizarre Harmonik und die Seltenheit melodischer Oasen selbst für das geduldigste Ohr eine Qual; trotz aller Stimulantien erlebt man im dritten Act das Unglaubliche: ein Italiener wird langweilig. Weder elsässische Volkslieder noch ungarische Melismen mit oder ohne Begleitung, weder Verdi'sche Kehl- noch Liszt'sche Instrumentationskunststücke helfen darüber hinweg. L'amico Fritz ist ein todtgeborenes Kind. Darauf käme Nichts an — bedeutet doch jedes zweite Werk einen Rückschritt, — wenn man die Erwartungen nach der Cavalleria rusticana wirklich so hoch schrauben dürfte, wie man gethan hat. Es mag boshaft scheinen, wenn man an Pergolese's Serva Padrona, Ponchielli's Gioconda, Nicolai's Lustige Weiber und andere Opern erinnert, welche ihrer Zeit Aufsehen erregten, ohne dass es ihren Autoren je wieder gelang, dem Erfolge gleichzukommen; und am allerboshaftesten ist es vielleicht, die Reihe dieser Werke mit Sullivan's Mikado zu beschliessen; aber wieder einmal hätte die Bosheit Recht. Denn ausser dem ernsten Streben und ein wenig Sentimentalität, die man keineswegs mit Verdi'scher Gemüthstiefe in Zusammenhang bringen darf, hat der junge Italiener vor dem gewitzigten Engländer Nichts voraus.



E. Werenskiold. Studie.

Dass er nach gehöriger Ruhepause seine Zeitgenossen wieder einmal ordentlich amusirt, ist nicht unwahrscheinlich; dass er einen Platz in der Geschichte des Dramas und damit einen Einfluss auf ferne Geschlechter erlangte, wäre nur durch ein Wunder möglich.

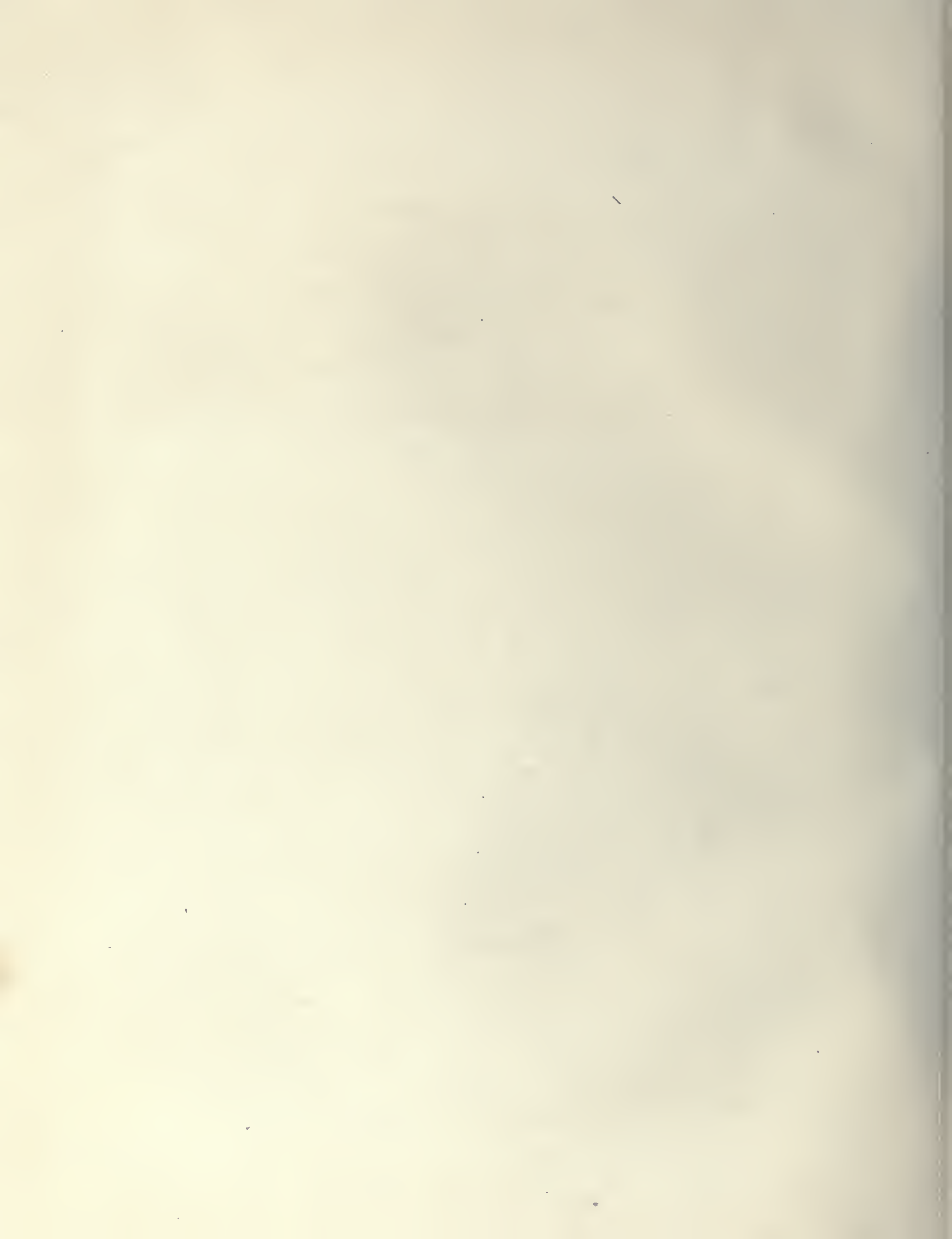




H. Huisken pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Königsulanen-Wache.





Hermann Prell. Amorettenfries.

HERMANN PRELL

VON

LUDWIG PIETSCH.

Wenn man den Lobpsalmen mancher « Modernen » Glauben schenkte, so müsste man zu der Ueberzeugung kommen, die Kunstrichtung, welche sich die naturalistische nennt, sei heute in der deutschen Malerei völlig zum Siege über alle anderen gelangt. Jeder unter den lebenden Malern, der auch heute noch die Traditionen der alten grossen Kunst nicht völlig bei Seite wirft, der noch den Glauben bekennt und in seinem Schaffen bethätigt, dass die Malerei noch eine andere höhere Mission habe, als das Gemeine, Alltägliche und Armselige, das Dürftige und Schmutzige in der Wirklichkeit mittels eines rohen reizlosen Machwerkes annähernd richtig im Ton abzuconterfeien; dass auch Geist, Phantasie, Erfindungskraft, Adel und Grösse der Form, Kunst der Behandlung noch einigermassen bestimmend für Werth und Bedeutung einer malerischen Schöpfung seien, wird von jenen Wortführern als eine Art Petrefact oder academischer Perrückenträger angesehen und mit halb mitleidigem, überlegenem Hohnlächeln abgethan.

Aber in Wahrheit ist es mit dem angeblichen « Siege » der Geist- und Formlosigkeit, der Phantasiearmuth und der elenden Technik in der Malerei der Gegenwart doch nur schwach bestellt. Nach wie vor sieht sich die Malerei noch immer solche Aufgaben gestellt, die schlechterdings nicht auf dem Wege zu lösen sind, welcher nach dem lärmend verkündeten künstlerischen Evangelium jener Modernen allein zum wahren Heile führen soll. Schon die ungeheure Mehrzahl der Kunstfreunde, der Sammler und Liebhaber bezeigt nur sehr geringe Lust, ihre Räume mit Schilderungen zu schmücken, welche durch die gewählten Gegenstände wie durch die Art ihrer Darstellung gleich trist und unerquicklich, oder abschreckend und widrig wirken. Gänzlich unfähig aber erweist sich diese « neue Kunst » zu dem höchsten und ehrenvollsten Dienst und Berufe der Malerei, die Wand- und Deckenflächen grosser, öffentlichen Bestimmungen geweihter Säle und Hallen, im Einklang mit deren Architectur, mit beziehungsreichen, bedeutsamen Gemälden zu zieren, an

deren Betrachtung sich die Augen und Seelen der da zur gemeinsamen Arbeit oder Festfreude Versammelten erbauen, erquicken und erheben sollen.

Zur Ausführung derartiger Werke sieht sich in unserer Zeit und in unserem Vaterlande die Malerei wieder ziemlich häufig berufen. Deutsche Staatsregierungen, deutsche Stadtverwaltungen, Corporationen und selbst kunstliebende Privatleute in unserem Vaterlande wetteifern darin, solche Arbeiten zu veranlassen, in welchen die dazu berufenen Maler den besten Beweis von der Grösse ihrer Auffassung und Anschauung, von dem Reichthum ihrer erfinderischen Phantasie, von der Feinheit ihres Geschmacks und Stilgefühls, der Klarheit ihres Denkens und der Tüchtigkeit und Reife ihrer Darstellungskraft und ihres rein technischen Könnens zu liefern vermögen. Unleugbar wird auf diesem Gebiet heute, wie es vordem geschah, vieles hervorgebracht, was theils conventionell und phrasenhaft in der Composition und der Formengebung, theils nur mehr oder weniger handwerksmässig geschickt im Machwerk gerathen ist. Aber andrerseits haben diese staatlichen, städtischen und privaten Unternehmungen doch auch Veranlassung zur Entstehung von manchen Werken der grossen monumentalen Malerei gegeben, welche sich dem Besten an die Seite stellen dürfen, was auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Manchen gerade dafür vorzugsweise veranlagten künstlerischen Talenten ist hier die erwünschte Gelegenheit geboten worden, sich zu ihrer ganzen Kraft und Grösse zu entwickeln, und die reiche Welt der Anschauungen, die in ihrem Geiste lebte, zur Freude der Menschen in ergreifenden Gebilden aus sich heraus zu gestalten. —



Hermann Prell

In der ersten Reihe dieser Talente steht heute Professor Hermann Prell in Berlin — demnächst in Dresden, wohin er zu Ende des vorigen Jahres berufen worden ist. Verdienst und Glück haben sich bei ihm einmal wirklich innig verkettet. Als Glück, wenn er es auch redlich erworben hat, ist es jedenfalls zu bezeichnen, dass er fort und fort gerade mit solchen Aufgaben betraut wurde, zu welchen ihn sein eigenster Wunsch trieb, zu deren voller Bewältigung ihn natürliche Geistesanlage und Richtung, Bildung und umfassendes, theoretisches, künstlerisches und practisch-technisches Studium vor Vielen befähigten. Die Maler, die ihre Befriedigung in der Ausführung kleiner Staffeleibilder finden, und durch Naturell und Art des Talents auf diese besondere schöpferische Thätigkeit gewiesen sind, brauchen nicht erst den Auftrag eines Bestellers abzuwarten. Sie malen ihre Bilder und schicken sie hinaus, dass sie in kunstfreundlichen Seelen genügendes Wohlgefallen erwecken, um diese nach deren Besitz begierig zu machen und sie zu deren Erwerbung zu bestimmen. Wessen Künstlersinn und Ehrgeiz aber auf das Malen von, sich bedeutsamer Innenarchitectur harmonisch einfügenden und verschmelzenden, grossen Monumentalbildern gerichtet ist, der hat in Geduld den Empfang eines Auftrages dazu abzuwarten. Mit seinem eigenen Triebe und Schaffensdrange ist es da nicht gethan. Wohl ihm, wenn ihm dann das Glück sich so hold erweist, wie in unseren Tagen Geselschap und Hermann Prell.

Der Letztgenannte, dessen künstlerisches Lebens- und Charakterbild auf den folgenden Blättern gezeichnet werden soll, ist im Jahre 1854 zu Leipzig geboren. Sein Vater war der Besitzer einer bekannten Seidenhandlung; seine Mutter eine durch körperliche und geistige Schönheit und Anmuth ausgezeichnete Frau. Der schon frühe, während seiner Schulzeit in dem Knaben lebendig gewordene Wunsch, ein Maler zu werden, begegnete seitens des Vaters einem ebenso entschiedenen Widerstande. Aber der junge Hermann liess sich dadurch nicht entmuthigen und abschrecken. Als er einmal eine grosse Composition mit etwa dreihundert Gestalten, die Cimbernschlacht, entworfen hatte, sendete er sie an Wilhelm von Kaulbach, der ihm wie dem Vater damals als die höchste Autorität in künstlerischen Fragen galt, mit der Bitte, ihm sagen zu wollen, ob darin genügendes Talent zu erkennen sei, um ihm zur Wahl des künstlerischen Lebensberufes zu rathen. Sein Glaube hatte den jungen Zeichner nicht



Hermann Prell. Erster Frühling.

betrogen. Kaulbach fasste die günstigste Meinung von dessen ganz ungewöhnlicher Begabung und gab dieser Meinung gütig in einem längeren, eingehenden Schreiben an den Vater so beredten Ausdruck, dass dieser völlig umgestimmt und bewogen wurde, in jene Berufswahl des Sohnes einzuwilligen. So verliess Prell im 16. Jahre das Gymnasium und trat als Schüler in die Kunstacademie zu Dresden ein. Der jüngst verstorbene Professor J. Grosse wurde sein Lehrer. Seine eigentliche malerische Ausbildung suchte und fand er mehrere Jahre später in Berlin in Karl Gussow's Atelier nach dieses Meisters Berufung an die hiesige neuorganisirte Academie als Lehrer der Malklasse. Es war eine hoffnungsvolle Zeit, die damals an dieser Academie nach der Uebernahme ihres Directorats durch A. v. Werner für die Berliner Kunst begann. Ein frisches Leben durchpulste den lange verknöchert oder gleichsam mumificirt gewesenen Körper jener Hochschule der bildenden Künste. Unter den jungen Talenten, welche schon auf den ersten Schüler-Ausstellungen nach der Durchführung der Neugestaltung der Academie durch ihre Arbeiten die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkten und die grössten Erwartungen von ihrer künstlerischen Zukunft erweckten, erschien Hermann Prell neben Max Klinger und R. von Voigtländer als einer der Meistversprechenden. Sein erstes grosses selbstständig ausgeführtes Oelgemälde, mit welchem er auf der academischen Kunst-Ausstellung von 1873 hervortrat, rechtfertigte bereits glänzend diese Erwartungen. Es war das «Die letzte Jagd» betitelte Oelgemälde. Eine leidenschaftlich bewegte Composition voll stürmischen Feuers. Ein Jäger in spät mittelalterlicher Tracht hat den von seinen Hunden gehetzten Hirsch in tollem Jagen auf unbändig dahin brausendem Ross über die Hochebene hin verfolgt. In dem Augenblick, wo er den Fliehenden erreicht zu haben glaubt und mit dem Jagdspeer zum tödtlichen Wurf oder Stoss ausholt, stürzt das Wild, mit den es gepackt haltenden Hunden zu einem Knäuel zusammengeballt, über den Rand des steilen Felshanges in den, von dem Verfolger nicht geahnten.



Hermann Prell. Abendgang.

Abgrund vor ihm hinab. Vergebens sucht der Reiter sein sich wild aufbäumendes Ross noch am Zügel zurückzureissen, das man mit ihm im nächsten Moment dem Hirsch und den Hunden nachstürzen zu sehen meint, um wie sie in der Tiefe zu zerschmettern. Ein Zug von Grösse, frischer Verwegenheit und Jugendkraft geht durch die Composition dieses Bildes und gibt nicht minder auch seiner Malerei ihr eigenthümliches Gepräge. Der lebhaften Phantasie, die in ihrer Kühnheit wohl auch überschäumt, ist hier tüchtiges Naturstudium und eine ungewöhnliche Energie der malerischen Darstellung gesellt, welche das von jener concipirte Bild in leuchtender, gesättigter Farbigkeit und plastischer Körperlichkeit verwirklicht vor uns hinstellt.

Sehr bald, nachdem der Künstlername Prell's durch dies Gemälde bekannt geworden war, trat ein für seine ganze folgende Entwicklung entscheidendes Ereigniss ein. Der Berliner Architecten-Verein hatte sich in der Wilhelmstrasse 93-94 ein eigenes, seinen Wünschen und Bedürfnissen entsprechendes, Haus gebaut. Der grosse Festsaal in dessen zweitem Geschoss sollte an Wandflächen und Decke mit Gemälden geschmückt werden, deren Gegenstände in Beziehung zur Geschichte der Baukunst zu stehen hatten. Als die, wenigstens für die Ausführung der Wandbilder wünschenswertheste Technik war die der Frescomalerei vorgeschlagen. Ein Wettbewerb unter den Künstlern um diesen Auftrag wurde seitens des Vereins ausgeschrieben. Hermann Prell's eingereichten Farbenskizzen wurde der erste Preis zuerkannt und dieser Bewerber mit der Ausführung betraut. —

Die echte alte Frescotechnik war bei uns so gut wie verloren gegangen. Die Maler der neudeutschen Schule, die Münchener Cornelianer, welche während der zwanziger und dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts in Isarathen unter König Ludwig I. so manche Kirchen- und Palastwände mit al fresco ausgeführten Wandgemälden bedeckt hatten, waren hochstrebende Idealisten gewesen. Sie hätten es fast als ein Herabsteigen aus den Höhen der «reinen Kunst», in welchen ihre Geister



H. Prell pinx.

Phot F Hanfstaengl, München

Titanensturz.



lebten, angesehen, wenn sie sich selbst ernstlicher mit den neuen, handwerksmässigen, vorbereitenden Thätigkeiten beschäftigt haben würden, von deren gründlichem Verständniss und richtiger Ausübung doch das Gelingen des Frescogemäldes so wesentlich abhängt. Die rechten Bestandtheile zu wählen, aus denen sich der auf die Mauer aufzutragende Kalkgrund zusammensetzt, die besten Mischungsverhältnisse zu treffen, die Art der Zubereitung und des Auftragens der Masse, welche die Farben in sich aufzunehmen und sich, erhärtend, mit ihnen und der Mauer unlöslich zu verbinden hat, — das Alles ist jenen Malern als nebensächlich erschienen und hat ihnen geringe Sorge gemacht. Die Folgen dieser Gleichgiltigkeit sind denn auch nicht ausgeblieben. Sie hat sich an den betreffenden Gemälden empfindlich gerächt.

Prell, bei welchem im Gegensatz zu jenen idealistischen Künstlern, die Lust am malerischen Handwerk mit der geistigen Schaffensfreude und Kraft Hand in Hand geht, fühlte das lebhafte Verlangen und scheute nicht Fleiss noch Mühe, den technischen Geheimnissen der alten classischen Frescomalerei auf die Spur zu kommen. Er erkannte diese Technik, welche zur Strenge und Bestimmtheit des malerischen Ausdrucks zum Ausschluss alles kleinlichen Detaillirens zwingt, vor jeder anderen geeignet, um in ihr die ihm vorschwebenden Bildwirkungen durch grosse, geschlossene, kontrastirende Localtöne sicher zu erreichen.

In Italien liess sich für seine Nachforschungen und Studien noch immer der beste Erfolg erhoffen. Ist doch dort bei den Decorationsmalern und Maurern der Faden der Tradition in Bezug auf die Frescotechnik niemals völlig abgerissen gewesen. Gleichzeitig theoretisch und practisch griff Prell in Rom die selbstgestellte Aufgabe der Wiederentdeckung an. Während seines dortigen Aufenthaltes in den Jahren 1879—80 durchforschte er die ganze einschlägige reiche Literatur des römischen Alterthums, wie der italienischen Renaissance von Vitruv bis Lomazzo, fragte er die Handwerker aus, malte er mit den technisch erfahrenen römischen Decorateuren in Kirchen und Klöstern, experimentirte und probte er die Kalk- und Marmorstaubmischungen für den als Malgrund dienenden Wandputz. Endlich glaubte er im Besitz des erstrebten Wissens und Könnens zu sein, kehrte nach Berlin zurück und begann die Ausführung der sorglich vorbereiteten Wandgemälde im Festsaal des Architectenhauses nach den dafür gezeichneten Cartons und gemalten Farbenskizzen. Aber während der Arbeit musste er erkennen, dass die



Hermann Prell. Wandgemälde im Architectenhause zu Berlin. « Griechenland ».

Frescotechnik auch ihm noch immer Schwierigkeiten in Fülle machte, an deren Ueberwindung er zuweilen verzweifeln zu müssen glaubte. Eines dieser Gemälde hat er nicht weniger als dreimal, nachdem er es vollendet zu haben meinte, mit dem Hammer herunter geschlagen und immer wieder von neuem zu malen begonnen.

Jm Jahre 1882 war die ganze Folge dieser symbolisch-kunstgeschichtlichen, ganz eigenartigen Wandbilder vollendet. Das grosse Deckengemälde, mit

dessen Ausführung ihn die Staatsregierung beauftragte, malte er 1885 in Oelfarben auf Leinwand, die dann auf dem Plafond befestigt wurde.

Frescobilder, die so farbig gedacht und erfunden sind, in denen der Nachdruck so überwiegend auf das Malerische, auf die Stimmung und die Erscheinung gelegt ist, die sich so frei halten von der herkömmlichen Formensprache, der conventionellen Stilisirung der Idealisten, sind in unserem Jahrhundert in Deutschland bis dahin nicht gemalt worden. —

Die grossen Hauptepochen der Architecturgeschichte sollen wir durch diese neuen Wandgemälde characteristisch versinnlicht sehen. Die Art, in der das geschieht, ist sehr abweichend von der gewöhnten. Dem phantastisch-poetischen Humor ist hier ebenso Raum, sich zu entfalten vergönnt, wie dem strengen und feierlichen Ernst. An der südlichen Langwand repräsentiren vier Gemälde ebensoviele Zeitalter der antiken Kunst des europäischen Südens. Das erste derselben schildert die «Vorzeit»; es soll in voller Stärke die Vorstellung von dem in die entlegenste graueste Ferne zurückreichenden Alter der Cultur und Kunst im Beschauer erwecken. Wir sehen eine Aegyptierin auf Granitquadern stehend, in welche uralte Hieroglyphen gemeisselt sind, unter sternbedecktem Nachthimmel, sich über das Schilf und Binsendickicht eines Sumpfes beugen und halb erschreckt und erstaunt ein aus Schlamm und Moor dort aufragendes Antlitz eines ungeheuren Granitcolosses betrachten, dessen Erzählungen aus vergangenen Jahrtausenden sie lauscht.

Das kleinere Nachbargemälde über der hier einschneidenden Seitenthür zur Bibliothek, auf Goldgrund gemalt, zeigt den mythischen, griechisch-orientalischen Ur-Baumeister Amphion im Schatten der sich über ihn wölbenden, aus den seitlichen Tiefen aufsteigenden Oelbäume sitzend, bekränzten Hauptes, in einen merkwürdigen, an den Orient erinnernden, Mantel drapirt, das alterthümlich primitive Saitenspiel rührend. Wohlig lauscht der dadurch gebändigte Panther, der vor ihm lagert, und nach den Rhythmen der zauberkräftigen Musik fügen hilfreiche Putten Säulenbasen und Schäfte zum kunstvollen Bau zusammen. Im Goldgrunde liest man das Wort «Alterthum».

Das dritte Bild dieser Wand weist auf die hellenische Baukunst zur Zeit der Blüthe Griechenlands hin. Im heiligen Hain ragt ein kleiner Marmortempel leuchtend vor dem blauen, weisswolkigen, sonnigen Himmel auf. Auf seinen Stufen wandeln im warmen klaren Tageslicht griechische Jungfrauen in hellfarbigen Gewändern. Im schattigen Vorhof des Tempels unter einem feinstämmigen dunkeln Lorbeer, meisselt ein junger hellenischer Künstler, am Boden knieend, an Säulencapitälen und Friesen. An ihm ist eine schlanke Jungfrau, vor der eine andere wie in bacchischer Begeisterung dahintanzt, Blumengewinde zum Schmucke des Heiligthums in beiden Händen tragend, vorübergeschritten. Aber der Anblick oder das Gefühl der Gegenwart der lebendigen Schönheit lenkt ihn für Momente von der Arbeit am Werk ab und er wendet das bräunliche, dunkellockige Haupt weit zur Seite herum, jenen Jungfrauen nachzuschauen.

Auf die Kunst- und Culturepoche des römischen Imperiums weist das vierte Bild dieser Wand hin. Im Schatten eines zwischen wulstigen, üppig ornamentirten Säulen ausgespannten Prunkzeltes, auf



Hermann Prell. Wandgemälde im Architectenhause zu Berlin. «Renaissance.»

kunstvoll ausgeführtem Mosaikfussboden steht ein römischer Imperator in Purpurgewändern und schaut mit müdem, blasirtem Blick auf die aus tiefer gelegenem Platz aufragenden, im heissesten Sonnenschein leuchtenden Prunkbauten und goldschimmernden Denkmäler, unter welchen sein goldenes Reiterstandbild aufgerichtet wird. Hinter dem Imperator spielt ein schönes stolzes Weib am prächtigen Halsgeschmeide. Ein afrikanischer Sclave weht dem Herrscher mit dem grossen Straussenfederfächer Kühlung zu. Im nächsten Vordergrund steht ein riesiges, grünliches Broncegefäss von reicher, getriebener Arbeit mit goldausgekleideter Höhlung.

Die Bilder an der gegenüber befindlichen Nordwand oberhalb des hohen Paneels stehen in Beziehung zu den Perioden der nordischen Kunst in der vorgeschichtlichen Urzeit der Pfahlbauten und dem christlichen Mittelalter. Das erste dieser viere ist ein phantastisch-humoristisches Genrebild monumentalen Stils: der Pfahldorfbewohner, eine Art wilder Urmensch mit behaarten Gliedern, sitzt auf dem Stege vor seiner über dem Wasser des See's errichteten Hütte in düstrer wilder Landschaft und sieht mit gelindem Entsetzen, wie aus der trüben Fluth ein fabelhaftes Ungeheuer emportaucht, vor dessen Begrüssung der prähistorische Zeitgenosse hastig den herabhängenden Fuss zurückzieht.

Das nächste Bild ist wieder eine Superporte über der, der jenseitigen entsprechend hier einschneidenden Thür. Es weist auf die beiden bewegenden seelischen Mächte des nordischen Mittelalters: Marien- bezw. Frauencultus und Ritterthum hin. Die Mutter des Herrn sitzt unter Rosen, einen Zweig mit erblühten weissen Rosen und Knospen in beiden Händen, wie einen Bogen über sich haltend, da, und der nackte Bambino auf ihrem Schooss langt fröhlich nach den Blumen über seinem blonden Haupt. Ein alterthümlicher Ritterhelm steht zur Seite der Gruppe. Das Ganze hebt sich von leuchtendem Goldgrunde ab, wie alle vier Superporten des Saales.

Die romanische Periode ist durch eine stimmungsvolle Szene aus dem mittelalterlichen Klosterleben vergegenwärtigt. Auf dem noch ungedielten Rasenboden einer romanischen Kapelle oder Kirchenvorhalle kniet ein junger kunstliebender Klosterbruder und malt in dieser Stellung andächtig begeistert den Sündenfall auf den Goldgrund der Mauer. In dem offenen, rundbogigen Portal, durch welches man den Klostergarten und einen darin wandelnden Mönch erblickt, steht, auf sein Richtscheit gestützt, auf der Schwelle der Bruder Baumeister und schaut dem malenden Genossen zu, den noch der letzte rothe Schein des Abendhimmels, von draussen hereinstrahlend, beleuchtet.

Die gothische Epoche wird durch ein Bild voll heiteren festlichen Glanzes repräsentirt, das in prächtigem Gegensatz zu seinem klosterstillen Nachbarbilde steht. Ein gothisches Münster ist vollendet. Das Richtfest wird gefeiert, an welchem das Stadthaupt, der Führer der bewaffneten Macht, Priester, Werkmeister und Gesellen theilnehmen. Oben auf dem Söller, rings um den Fuss der letzten Thurmpyramide, in welcher die Glocken schwingend läuten, von welcher die Banner im Winde flattern und wehen, stehen sie alle versammelt. Während die Musikanten in die Posaunen stossen, junge Gesellen schwere Blumenkränze heraufziehen, um die Brüstungen damit zu schmücken, schleudert der alte Meister den geleerten Römer weithin ab auf die Stadt in der Tiefe.

Die westliche Schmalseite des grossen Saales ist von den breiten hohen Gartenfenstern durchbrochen. Die östliche Wand gegenüber aber gab genügende Fläche für drei Gemälde, welche die Kunstperioden der Renaissance, des Rococo und der Gegenwart versinnlichen sollen.

Den höchsten und breitesten Raum nimmt das erstgenannte, mittelste ein. Eine schönheitsvolle, wohlabgewogene Composition. Eine durch korinthische Pilaster gegliederte niedrige Gartenmauer im Mittelgrunde schliesst einen italienischen Park dahinter ab, dessen tiefgrüne Laubwipfel, schwärzliche Pinien, Cypressen und weisse Statuen sie hoch überragen. In der Mitte der Länge dieser Mauer erhebt sich eine von zwei breiten Pfeilern flankirte, hohe, rundbogige Nische. Vor derselben, auf einer Erhöhung, zu der drei weissschimmernde Marmorstufen heranführen, thronen, innig aneinander geschmiegt, die Gestalten der drei Schwestern Baukunst, Bildnerkunst und Malerei. Die mittelste in reicher, prächtiger, brocatener Renaissancetracht, das goldbraune Haar mit breitem Barett bedeckt, eine freudig blickende, prangende, jugendliche Frauengestalt, lässt beide Hände auf den Schultern der ihr treu verbundenen und dienenden Schwestern ruhen.

Sie ist als Architectur nicht durch bestimmte Attribute gekennzeichnet. Sie setzt den rechten Fuss auf einen Folianten, der auf einzelnen Pergamentblättern liegt. Ein Lorbeerzweig ist darüber hingeworfen. Die verkörperte Sculptur sitzt nachsinnend zur Linken der Schwester, das linke Bein über das rechte Knie geschlagen, die Linke am Kinn, die Aermel aufgestreift, in der Rechten den Hammer des Bildhauers. Nackte Genienbübchen neben ihr zur Seite am Boden schleppen eine kolossale, goldene, kunstgestaltete Kanne von den am Boden zwischen Gewirken und Lorbeerzweigen gehäuften Prunkgefässen zu ihr heran. Aus der Löwenmaske in der Mitte der untersten Stufe strömt ein breiter Wasserstrahl in das davor vertiefte kreisrunde Becken, in welches ein blumenbekränzter nackter Putte seine rundlichen Beinchen taucht. Auf der andern Seite sind am Boden in üppiger Fülle südliche Früchte und Blumen angehäuft. Zwei nackte Amoretten reichen Büschel Blüthen hinauf zu der dritten Schwester, der Malerei. In ein ungegürtetes, weich fliessendes Gewand gekleidet, das schlicht herabwallende Haar vom Lorbeer umwunden, Pinsel in der Rechten, sitzt sie an die mittlere gelehnt da. Auf dem Mauerrande ihr zur Seite lassen Pfauen ihr Prachtgefieder glänzen.

Die das Rococozeitalter und die Gegenwart verkörpernden Darstellungen über den beiden Seitenthüren in dieser Wand sind leichter, ich möchte sagen: vignettenartiger, in Form und Behandlung gehalten.



Hermann Prell. Judas Ischarioth.

Beide sind auf Goldgrund gemalt. Der Geist und die Kunstweise des Rococo ist in einem üppigen, schönen, nackten, jungen Weibe verkörpert, das halb sitzend im Mondschein hingestreckt daliegt, überrieselt von dem Tropfenregen eines Springquells, der, in hohem Bogen von einem tiefen, am Felsensitz angebrachten Delphin ausgestossen, über ihrem Haupte in ein Muschelbecken fällt, über dessen zackigen Rand das Wasser hinab und zu den tieferen Stufen auf der anderen Seite der Thüre rinnt. Ein nacktes Amorettenbübchen hat sich der Schönen traulich genaht. Ein zweites lugt zwischen dem Schilf hervor, das unter dem Muschelbecken entsprosst. Oben ragen die festumrissenen dunkeln Baummassen und geschorenen Hecken eines Parkes auf.

Die deutsche Architectur der neuen Zeit erscheint über der anderen Thür repräsentirt durch die Gestalt eines in unsere Tracht gekleideten Baumeisters, welcher, die Cigarette in der Linken, über Planentwürfen zu Bauwerken nachdenkend und zeichnend sitzt. Hinter ihm wölbt sich aus der Tiefe aufsteigend ein aus Eisen construirter riesenhafter Bogen, die Halle eines Bahnhofes oder Ausstellungsgebäudes andeutend, unter dessen Wölbung Dampfkesselschlote ihre Rauchwolken emporsenden. Zur Linken des in seine Arbeit Versenkten aber schleppen zwei Zwerge die lange versunken gewesene deutsche Kaiserkrone herbei, von den Raben des Kyffhäusers umflattert. Rosige Wolkenstreifen auf dem goldenen Grund deuten auf den neuen Morgen



L. Knaus pinx.

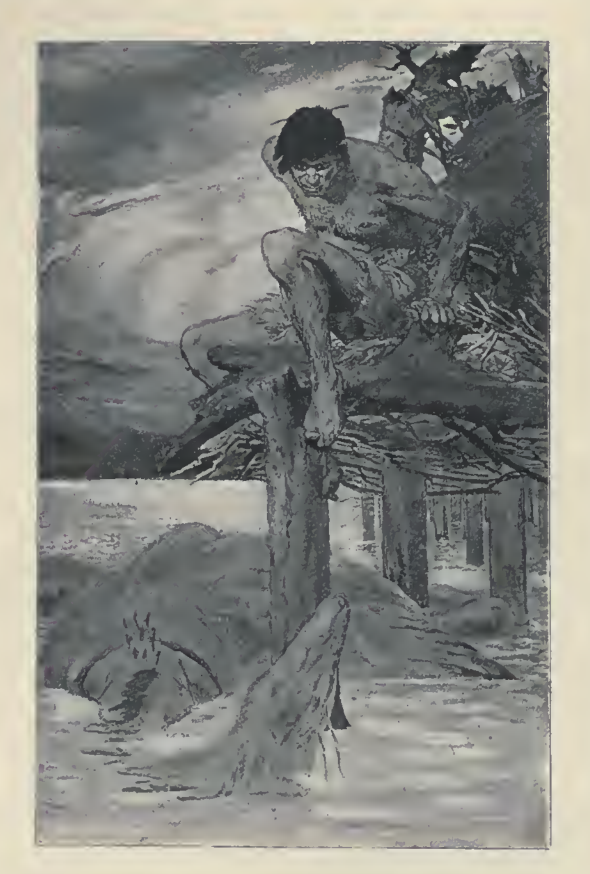
Phot. F. Hanfstaengl, München.

Luisella.



des Vaterlandes; Planzeichnungen, welche in Massen auf der andern Seite längs der Thürkante hinabfallen, wenn wir den Künstler recht verstehen, auf die Masse vergeblicher Arbeit und die ohne praktisches Resultat bleibenden Concurrenzen der deutschen Architecten unserer Tage.

Erst drei Jahre nach der Vollendung dieser elf Wandgemälde konnte Prell mit dem auf Kosten der Staatsregierung gemalten Deckenbilde für denselben Saal die Decorationen des ganzen Raumes zum Abschluss bringen. Es ist rein symbolischer Gattung und in seiner Composition mit einer Freiheit und Kühnheit behandelt, welche an die in den Plafondmalereien des Barockzeitalters herrschende erinnert. Wenn auch die Gestalten nicht völlig in der Unteransicht und nicht streng consequent nach oben hin froschperspectivisch verkürzt gezeichnet sind, so ist das Bild doch auch nicht, wie etwa das berühmte Plafondgemälde der Aurora von Guido Reni, einfach als flacher, auf der Decke aufliegender Teppich behandelt. Der Beschauer blickt von unten her in den mit prächtigen Idealgestalten belebten geöffneten Aether hinein. Auf einem gewaltigen, weissleuchtenden Wolkengebirge thront, nur zum Theil von weiten, goldig schimmernden Stoffmassen umwallt, aus denen sich die unverhüllten Partien ihres edeln Körpers leuchtend hervorheben, die «Ars victrix», die Verkörperung der triumphirenden Kunst. Sie wendet das schöne Haupt und blickt hinauf zu dem Adler des Zeus, welcher den goldenen Lorbeerkranz für sie in den Fängen aus dem höheren Blau dieses Götterhimmels herabträgt, um mit ihm die Heroen der unten dargestellten Kunstepochen zu krönen. — In nicht ganz motivirt dunkeln Schatten gehüllt, erscheint links von dieser Gestalt und ihrem weissen Wolkenthron die anmuthige Gruppe des Pegasus, welchen die Grazien zu bändigen streben, während ein geflügelter Genius dem sich feurig Aufbäumenden das Gebiss anzulegen versucht. Unter dem zerflatternden weissen Gewölk, darüber tummeln sich kleine Amoretten in übermüthiger Lust im Aether. Die andere Hälfte der langgestreckten Bildfläche nehmen zwei frei-schwebende, schlanke Geniengestalten mit mächtigen Schwingen ein. Von purpurnen Draperien üppig umbauscht und umflattert schwingen sie sich durch die Luft und verkünden, in goldene Posaunen blasend, den Sterblichen da unten den Ruhm der Siegerin. Eine kleine, nackte Amorette, die zwischen Beiden schwebt, streut die goldenen Früchte der Hesperiden von dem vollen Zweige in ihren Händen zur Erde herab. Das Ganze wirkt wie eine festlich heitere, pompös dahinrauschende Farbensymphonie mit stark markirten, aber dennoch harmonisch verschmolzenen Tongegensätzen.



Hermann Prell. Pfahlbauer.

In seiner Ueberzeugung von dem Vorrange, welcher der Frescotechnik vor allen anderen bei der Wandmalerei in Anwendung gekommenen gebühre, liess Prell sich übrigens so wenig durch diesen Versuch, sie in dem Deckenbilde durch die Oelmalerei zu ersetzen, irre machen, als durch die schnell beliebt gewordene Malerei mit Kaseïnfarben oder Keimschen, angeblich unvergänglichen, Metallfarben. Schon vor der Ausführung jenes Deckengemäldes hatte er durch einen neuen, schönen, ehrenvollen Auftrag die erwünschte Gelegenheit erhalten, seine bei der Ausführung der Frescogemälde im Architectenhause gesammelten, reichen technischen Erfahrungen, in der eines neuen grossen monumentalen Wandgemäldes zu verwerthen. Die Veranlassung dazu bot der Ausbau des alten ungenügenden Stadthauses zu Worms durch Gabriel Seidl in den ersten achtziger Jahren und der Wunsch der dortigen Bürgerschaft, zunächst wenigstens den grossen Hauptsaal dieses, mit kräftigem Thurm und schlankem Hausteingiebel ausgestatteten, Gebäudes künstlerisch würdig geschmückt

zu sehen. Die eine Schmalwand dieses langen Saales wurde zur Darstellung eines bedeutsamen Ereignisses aus der mittelalterlichen Geschichte der Stadt Worms bestimmt. In der gegenüber befindlichen sind die beiden Eingangsthüren und ein stattlicher alterthümlicher Ofen zwischen denselben angebracht. Nur auf den Wandflächen oberhalb der ersteren ist sonach einiger Raum für decorative Malereien.

Die Langwand, den gemalten Fenstern gegenüber, blieb fünf grossen, umrahmten, in Oel gemalten Bildnissen deutscher Kaiser vorbehalten, als deren letztes das Kaiser Wilhelm's I. die Reihe abschliessen sollte. Hermann Prell, der mit den Frescogemälden im Architectenhause seine Probe bestanden hatte, wurde mit der Ausführung des grossen Wandbildes der beiden Superporten, wie mit den Entwürfen für die Glasgemälde der Fenster beauftragt. Ein Bürger von Worms, der Landtagsabgeordnete Reinhart, stiftete das Erstere, während die Superportenbilder im Auftrage der Stadt selbst hergestellt wurden. Der dem Künstler für das Hauptgemälde gegebene geschichtliche Gegenstand ist eine Scene aus dem Leben des unglücklichen Kaisers Heinrich IV., der, von den Fürsten und Städten des Reiches verlassen und verrathen, bei der Stadt Worms unwandelbare Reichstreue fand. Dem Widerstande des welfischen Bischofs, den sie desshalb verjagten, zum Trotz, zogen die Bürger dem Kaiser entgegen und holten ihn bei Glockengeläut in die Stadt ein. In grosser Anerkennung dieses festen Haltens zu Kaiser und Reich verlieh Heinrich IV. der Stadt manche wichtigen Rechte, Freiheiten und Erleichterungen. In der darüber ausgestellten Urkunde vom 18. Januar 1074 nennt er die Wormser «des Reiches beste Bürger». Diese Urkunde bildet gleichsam die Grundlage der späteren städtischen Selbständigkeit des mit diesem Titel geehrten Gemeinwesens.

Prell's Darstellung des Vorgangs hat mit jenen Bildern mittelalterlicher Geschichten, wie man sie ehedem in Düsseldorf und München malte, nichts gemein. Nicht aus einer romantisch idealistischen, sondern einer kraftvoll realistischen Anschauung der alten rauhen Zeiten jenes Ringens zwischen Kaiser-, Papst- und Landesfürstengewalt heraus ist diese Schilderung geschaffen. Der Januartag hat den Boden vor der Kaiserpfalz und die mächtige, kahle, alte Linde davor mit Schnee bedeckt. Ein rother Teppich ist von der Pforte des Palastes aus gelegt. Bis nahe zu der Linde hinausgetreten, steht des jungen Kaisers schlanke Gestalt, die Linke am Griffe seines Schwertes, da, während die gewappneten Herren seiner Begleitung und der eine ihm getreu gebliebene Bischof von Bamberg in der rundbogigen Thüre und auf deren Stufen zurückblieben. Das vom Diadem gekrönte, gesenkte Haupt zeigt ein von Gram und Krankheit gebleichtes, von Sorgen beschattetes Antlitz. In der vorgestreckten Rechten reicht Heinrich das mit seinem Insiegel versehene, zusammengerollte Document den sich ihm ehrfurchtsvoll nahenden Vertretern der treuen Stadt, deren Führer, sich tief verneigend, es aus des Kaisers Hand entgegennimmt. Seine Genossen, würdige markige Gestalten, echte Verkörperungen bürgerlicher Kraft und Tüchtigkeit, in ihre schweren Winter-Schauben gekleidet, gruppiren sich hinter ihrem Oberhaupt, die Blicke der ernsten, harten, durchfurchten Gesichter theilnahmsvoll auf Heinrich gerichtet. Im Mittelgrunde schliesst eine Schaar bewaffneter Stadtbürger das Bild, welche der Burggraf, den Arm erhebend, zum Heilsruf für den Kaiser aufzufordern scheint. Hinter ihnen ragen in der Ferne die Thürme des Wormser Domes auf; — ein, übrigens nebensächlicher, Anachronismus, da dies Gotteshaus um 1074 jedenfalls noch nicht in dieser Form gestanden hat. Die Gestalten des Bildes stehen wirklich im Freien und erscheinen umweht von der kalten Winterluft. Prell hat in diesem wie in seinen späteren geschichtlichen Wandgemälden den thatsächlichen Beweis geführt, dass ein volles Maass realistischer Wahrheit in solchen Darstellungen echte Grösse des Stils und Monumentalität der Wirkung keineswegs ausschliesst. — Rein allegorische Idealgestalten führte der Künstler auf der gegenüber befindlichen Schmalwand über den beiden Thüren aus: auf gemalten, geschwungenen Sockeln die schönheitsvollen Verkörperungen der Gerechtigkeit und der Mannestugend und Kraft, der «Justitia» und «Virtus». Das grosse jenseitige Wandgemälde umgab er mit einer gemalten, reichen, architectonisch-ornamentalen Umrahmung.

Prell's künstlerische Thätigkeit blieb während dieser und der nächst folgenden Zeit keineswegs auf die Ausführung von Wand- und Deckenmalereien solcher Art beschränkt. Kleine und grössere Staffeleigemälde mannigfacher Gattung gingen in diesen Jahren aus seiner Werkstatt hervor, in welchen sein, auf das Grosse und

Poetische gerichteter und doch selbst im Phantastischen nicht den Respect vor der unablässig studirten Natur verläugnender, Sinn, der ernste, dichterische, im tiefsten sinnige Zug seines künstlerischen Wesens sich so wenig verläugnet, als in jenen Wandgemälden. Mit feiner Anmuth und holdem Reiz auch in der Farbe und Stimmung geschmückt, sind die beiden Bilder, auf welchen die ideale Phantasiewelt in unmittelbare Berührung mit der wirklichen gebracht ist: «Erster Frühling» und «Abendgang». Jenes zeigt ein junges, schönes Menschenpaar, in malerischer Renaissancetracht in freier Landschaft, in welcher das erste frische Grün und zarte Gras den letzten Schnee verdrängt, unter einem Blüthenbaum im Genuss seines Glücks aneinander geschmiegt, beisammen sitzen. Auf einem Ast eines anderen Baumes, den Beiden gegenüber, thront eine kleine Amorette und freut sich des Anblicks. In der Luft schwimmt der zarte lichte Duft des jungen Frühlings. — Auf dem anderen Bilde sieht man ein in blühender kraftvoller Anmuth prangendes junges Weib, den Säugling auf dem Arm, durch die Landschaft gehen, in welcher eben das warme Licht der Sonnenuntergangsstunde der Dämmerung des Sommerabends zu weichen beginnt. Ein nackter Wiesengeist schwebt, ihr unsichtbar, vor ihnen durch die Luft dahin, eine Glocke läutend, nach deren Klang der Säugling das Köpfchen hinwendet und das Händchen ausstreckt. — Von ähnlichem Adel und Schmelz des Tones, wie diese beiden, ist ein drittes, damals von Prell gemaltes Staffeleibild: «Herbstidylle». Eine Bäuerin von hohem, stolzem Wuchs, ernster Schönheit des Kopfes und natürlicher Majestät der Bewegungen, wandelt, im Gehen die Spindel drehend, über das Feld dahin, an dessen Rand unter herbstlichen Bäumen tiefer im Hintergrunde ein junger Hirt bei seinen Schafen ruht. —

Von diesen drei anmuthigen Bildern in Stil und Art sehr abweichend, ist ein viel grösseres Staffeleigemälde, welches Prell im Jahre 1885 vollendete und 1886 zur Jubiläumsausstellung der Berliner Academie gab: «Judas Ischarioth». Am Fuss einer kahlen Anhöhe, über deren Rand unten die colossale gelbröthliche Scheibe des Vollmondes aufzusteigen beginnt, in öder, abendlich gestimmter Landschaft, sieht man den Jünger, welcher seinen Meister verrathen wird, neben zwei Mitgliedern des hohen Rathes, die ruhig, ihres Erfolges schon ziemlich gewiss, auf den noch mit sich Kämpfenden, wild und finster vor sich Hinblickenden einreden, um ihn zu der schlimmen That zu bestimmen. Der eine der beiden Männer, in reiche, orientalische Tracht gekleidet, hält Judas den Verrätherlohn abgezählt auf der flachen Hand entgegen. Der andere berührt nur leise den Arm des Jüngers und wirft einen schlauen Seitenblick auf den noch unentschlossen Dastehenden. Der letzte Tagesschein vom Westhimmel her beleuchtet die Gruppe der Drei, während ihre Köpfe von rückwärts her ein erster schwacher Abglanz des noch blassen Mondlichts streift. Das ganze Werk gleicht in seinem Stil mehr einem monumentalen Frescogemälde als einem in Oelfarben gemalten Staffeleibilde.



Hermann Prell. Letzte Jagd.

Neue bedeutende Aufgaben der ersteren Art, wie Prell sie für sich erwünschte, liessen nicht lange mehr auf sich warten. Zwei, welche seinem Talent und seiner ganzen künstlerischen Sinnesrichtung auf's glücklichste entsprachen, wurden im Jahre 1886 seitens der preussischen Staatsregierung den dafür befähigtsten deutschen Malern gestellt: die Ausmalung eines grossen Saales im neuen, stattlichen, alterthümlichen Landesgebäude zu Danzig und die des wiederhergestellten alten Rathhaussaales zu Hildesheim mit beziehungsreichen Frescogemälden aus der Geschichte beider Städte. Dort in Danzig trat Prell in den Wettkampf mit F. Röber von Düsseldorf ein. Die aquarellirten Skizzen des Einen wie des Andern vereinigten die gleiche Zahl von Stimmen des Preisrichtercollegiums auf sich. Die Entscheidung musste durch das Loos herbeigeführt werden. Es entschied für Röber. Prell's Skizzen wurden für die Nationalgallerie erworben und ihm fiel zugleich der ihm noch willkommenere Auftrag zu: die Decoration jenes Rathhaussales zu Hildesheim.



Hermann Prell. Einzug des Bürgermeisters Henning von Brandis in Hildesheim.

Es ist eines der umfangreichsten und bedeutsamsten Werke der grossen Monumental-Malerei, welches einem deutschen Künstler unserer Tage übertragen worden ist. Mit wahrer Begeisterung ging Prell im Jahre 1887 an die Vorarbeiten und die Ausführung. Der Rathhaussaal, den er mit Wandgemälden zu schmücken hatte, war seit lange verbaut und vernachlässigt: durch spätere Einschiebung einer Decke war er der Höhe nach in zwei niedrige Räume getheilt. Durch die Hinwegnahme dieses Zwischenbodens wurde ihm zunächst seine alte Höhe wiedergegeben.

Der obere Theil zeigt nun an den beiden Langwänden offene Bogengalerien. In Zwischenräumen, welche immer je zwei dieser Bogenstellungen einschliessen, steigen von deren Pfeilern aus mächtige holzgeschnitzte Bogengurten (nach dem Muster derer in den Londoner Gerichts- und Gildehallen) zur flachen Holzdecke auf. Zunächst der westlichen Schmalseite des Saales, welche von drei breiten, hohen, spitzbogigen Fenstern und oberhalb derselben von drei schmaleren

(das mittelste höher als die beiden seitlichen) durchbrochen wird, spannt sich von Wand zu Wand ein breites, hohes, hölzernes Tonnengewölbe über den Raum. Auch in der gegenüber befindlichen Ostwand öffnen sich, zwischen noch schmaleren Mauerpfeilern, je drei Fenster in der unteren und oberen Hälfte; in jeder der beiden Langwände in ungleichen Abständen mehrere alte Thüren, von mehr oder weniger reicher Gestaltung und Zier durch kunstvolles Schnitzwerk. Ihre Schönheit war lange unter einer rohen weissen Tünche verborgen gewesen. Bei der Erneuerung der ganzen 100 Fuss langen und 30 Fuss breiten Halle durch Stadtbaumeister Schwartz wurde auch dieser Anstrich entfernt und sie erscheinen gegenwärtig in dem edeln warmen Ton des tiefdunkel gebeizten Eichenholzes, ebenso wie das durch Pilaster auf hohen Sockeln gegliederte, mit durchgehender Sitzbank versehene Holzgetäfel, welches nun bis zur halben Höhe der Thüren den unteren Theil der Langwände bekleidet.

Die gesammten Wandflächen zwischen dem Sims dieses Getäfels bezw. der Oberkante oder der Giebelkrönung der Thüren, und der Brüstung der offenen Galerie, ebenso die Pfeilerflächen zwischen den drei unteren und den drei oberen Fenstern der westlichen Schmalwand, waren Prell zur Decorirung überlassen. Auch für die Holzdecke und die Bogenflächen des Tonnengewölbes hatte er den malerischen Schmuck zu bestimmen. Die Erscheinung des ganzen Raumes empfängt dadurch jenes geschlossene, einheitliche, harmonische Gepräge, welches nur auf diesem Wege, niemals aber dann erzielt werden kann, wenn die Wandmalereien in demselben Raum an mehrere Künstler von ganz verschiedener Individualität und Begabung vertheilt werden. —

Hildesheims reiche Stadtgeschichte wie seine Beziehungen zum Reich und Kaiserthum gaben Prell die Mehrzahl der Gegenstände und Motive für die Malereien im Rathhaussaal. Aber auch die poetische Sage liess er nicht unberücksichtigt; und auf das alte künstlerische Recht, durch allegorische Gestalten die Folge der realen Geschichtsbilder zu unterbrechen, mochte er hier nicht verzichten. Ebenso behielt er es sich vor, die zu malende architectonisch-ornamentale Umrahmung der einzelnen grossen Wand- und kleineren Superportenbilder nach seinem eigenen Geschmack und Ermessen anzuordnen und zu gestalten.

Nach seiner Angabe malte Mittag aus Hannover auf jenes Tonnengewölbe nahe der Westwand die über einander geordneten Gestalten der zwölf Apostel auf Goldgrund in feierlich alterthümlicher Haltung in entsprechender ornamentaler Einfassung. Ueber die ganze Länge der flachen Hallendecke aber zieht sich über das colossale Bild des heraldischen Reichsadlers hin der darauf gemalte «Stammbaum der Kaiser deutscher Nation» von Karl dem Grossen bis Wilhelm I., dessen Nachfolger durch die aufgehende neue Sonne symbolisirt ist. Von einem «Stammbaum» im wörtlichen Sinn kann bei den alten Wahlkaisern natürlich nicht gesprochen werden. Er hat die Form eines riesigen, säulenartig gewachsenen Eichenstammes erhalten, dessen Aeste die alterthümlich steifen Gestalten der namhaftesten Kaiser aus jener Reihe tragen. Von demselben Maler Mittag sind auf den Wandflächen oberhalb der Bogengalerien die Wappen der zum Hansabunde gehörigen Städte gemalt. Alle diese rein decorativen Malereien sind durchaus ihrer Bestimmung gemäss behandelt, ruhig und tief im Ton, sich nirgends vordrängend und von den Wandgemälden ablenkend.

Die letzteren prätendiren nicht, Verkörperungen geschichtsphilosophischer Ideen zu sein, und dem Beschauer tiefsinnige Rebus aufzugeben. Aber wenn sie auch vor allem auf die malerische Erscheinung hin concipirt wurden, so veranschaulichen sie doch klar und bestimmt auch die geistigen Mächte, welche für die Entwicklung Hildesheims in den Jahrhunderten des Mittelalters und der Reformationszeit die wichtigsten und bestimmendsten waren und sich am entschiedensten und folgenreichsten bethätigt haben. In zwei Compositionen freilich herrscht das legenden- und sagenhafte Element statt des rein geschichtlichen vor. Die eine derselben, mit bewundernswürdigem Raumgefühl und Geschick über die Pfeilerflächen der westlichen Fensterwand vertheilt, stellt eine von der Legende erzählte Szene dar: Kaiser Ludwig dem Frommen, der auf der Jagd im Walde bei Hildesheim einen weissen Hirsch verfolgt, erscheint in den Wolken die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Arm und fordert ihn auf zum Bau einer Klosterkirche, während Engelsbübchen zum Staunen des Jagdgefolges mit herabgestreuten Schneeflocken den Plan des Baues auf den Waldboden zeichnen.

Ein echter Märchenzauber ist über dies, die Pfeilerflächen der unteren Fenster bedeckende Bild ausgegossen. Die von Engeln umschwebte Madonna ist von wunderbarer Hoheit und Lieblichkeit, die blühenden, nackten Körper der Putten sind prächtig bewegt.

Die schmaleren, oberen Fenster dieser Wand umgab Prell mit gemalten gothischen Einfassungen, über welche alte Mauer- und Burgthürme aufragen, während an den beiden seitlichen je ein Söller oder Mauerumgang heraustritt. Auf dem zur Rechten sieht man einen mittelalterlichen Stadtwächter die Thurmglocke, die sogenannte Jungfernglocke, läuten; auf dem zur Linken ruft ein anderer Thurmwart, der das Banner von Hildesheim hält, vom Burggeist Hödeken geweckt, mit Trompetenklang zu den Waffen.

Die Reihe der geschichtlichen Wandbilder beginnt in der Mitte der südlichen Langwand, mit einem, dessen Gegenstand mehr frei erfunden, als durch Geschichte oder Sage überliefert ist. Bekanntlich ist die unter dem Namen des «Hildesheimer Silberfundes» bekannte Gesammtheit von silbernen relief-geschmückten Speise- und Trinkgeschirren, meisterhafte Arbeiten antik-römischer Edelmetallschmiedekunst, aus dem Boden am alten «Galgenberge» bei der Stadt an's Licht gefördert worden, in welchem man, auf gewichtige Gründe gestützt, die Stätte erkennen will, auf der einst in altgermanischer Zeit ein Heiligthum der Götter gestanden habe. Prell lässt diesen Schatz, dies Tafelsilber eines römischen Heerführers, sagen wir des Varus, mit anderer Siegesbeute in die Hände des Arminius gefallen sein und von diesem als Weiheopfer für die Götter in jenes Heiligthum derselben gestiftet werden. Da hält er, das Schwert des Siegers in der Rechten, auf weissem Ross, seinem Heergefolge vorauf, am Fusse der heiligen Eiche, zu deren Zweigen eroberte Römerschilder hinaufgezogen werden; hier begrüssen edle Priester und Barden, die «süssen Alten», den Erretter Germaniens, den Schirmer des «heiligen Heerds der Götter» und bieten ihm den geweihten Eichenzweig dar. Vor den Priestern aber hat ein knieender germanischer Krieger die Stücke des Silberschatzes auf das Gras des Bodens niedergelegt. Die ganze Stimmung des Bildes, dessen Landschaft unter dem düsteren Wolkenhimmel ein blauer Höhenzug in der Ferne abschliesst, ist von einem herben Ernst, der vortrefflich im Einklang mit dem Gepräge der urwüchsigen Gestalten aus germanischer Vorzeit steht. Zu beiden Seiten wird das Bild durch eine gemalte, reich und lustig in üppiger Renaissanceform ausgestattete



Hermann Prell. Hermann der Cherusker und der Silberschatz.

Säulen- und Bogenarchitectur eingefasst. In deren Sockeln, wie in denen der alle anderen Wandbilder umrahmenden, sind im Ton der Goldbronce gehaltene Bildnissstatuetten hervorragender, um das Gemeinwesen verdienter Männer aus Hildesheims Vergangenheit und Gegenwart gemalt.

Die unteren Ecken der Bildrahmen ruhen auf geflügelten Sphinxgestalten. Ueber den oberen spannen sich, von goldenem Bandwerk umwundene Festons mit von ihnen gehaltenen Schrifttafeln. Oberhalb des Giebels jeder der verschiedenen Thüren der Langwand, deren Formen und Höhen vielfach von einander abweichen, von gemalten Säulen flankirt, von reich ornamentirten verbindenden Rundbogen überwölbt, sind die Wandfelder mit darauf gemalten symbolischen Einzelgestalten, bezw. Gestaltenpaaren, geschmückt. Ueber der Thür rechts, westlich von dem Arminiusbilde, erhebt sich zwischen den zusammengestellten Wappenschildern des deutschen Reichs und der Hansa die Gestalt eines Herolds, der in die Posaune stösst. Ueber der nahe angrenzenden niedrigeren Thür zur Linken sieht man als Repräsentanten der Tugend der Weisheit einen, mit dem Lorbeer gekrönten Meister der Wissenschaften in mittelalterlicher Tracht, ein aufgeschlagenes Buch auf dem linken Arm, die Rechte mit lehrender Geberde erhoben, und einen wissensdurstigen Knaben, den jungen Kaiser Heinrich II., der sich, zu ihm aufblickend, an den geliebten Lehrer schmiegt.



Hermann Prell. Bischof Bernward empfängt den Besuch Kaiser Heinrich's II.

Zur Linken grenzt an diese Thür und dies Superportenbild das zweite grosse Wandgemälde der Folge. Es ist wieder mit grossem Geschick in die unregelmässig umgrenzte Fläche hineincomponirt, von deren oberem Theil eine kurze, hineingebaute, umgitterte Galerie vor der benachbarten östlichen Fensterwand ein Stück herausschneidet, wie es von dem unteren durch eine dahinein ragende Thür mit flachem, giebellosem Sims geschieht.

Der Gegenstand dieses zweiten Bildes ist ein durch die Chronisten berichteter Vorgang aus dem Frühling des Jahres 814. Kaiser Ludwig der Fromme und seine

Gemahlin Irmengard besuchen mit ihren Kindern und einem Gefolge holdseliger, mit Blumenkränzen geschmückter Jungfrauen der Kaiserin, den frühlingsgrünen, blumenprangenden, waldumhegten Hügel, auf welchem sich die erste christliche Kapelle auf dem Hildesheimer Boden erhebt. Da begrüssen sie den Bischof und seine frommen Mitarbeiter am Werk der Heidenbekehrung, hinter denen sich die bereits für das Christenthum gewonnenen Landbewohner schaaren. Der Kaiser trägt in der Rechten die Urkunde, durch welche er diesen ganzen Bezirk dem Bisthum zu eigen gibt, um auf diesem Grund und Boden Kloster und Kathedrale zu errichten. Durch die ganze lachende Frühlingslandschaft ist sonnige Klarheit, holder Friede und Sabbathstille verbreitet. Die Gestalten des Kaiserpaares sind voll ruhiger Hoheit, der Bischof neigt sich voll Ehrfurcht und Demuth. Die Jungfrauen des Gefolges, deren eine Rosen aus dem vollen Busche im Vorgrunde pflückt, schmückt natürliche gesunde Anmuth und edler Liebreiz.

Ob die schmalen Mauerpfeiler zwischen den Fenstern der Ostwand eine malerische Decoration erhalten werden, scheint noch zweifelhaft zu sein. Die Reihe der grossen Wandgemälde setzt sich auf der nördlichen Langseite fort, zunächst in dem Bilde einer Gruppe von drei typischen, gewaffneten Männergestalten aus Hildesheims mittelalterlicher, kriegstüchtiger, streitbarer Bürgerschaft, die Repräsentanten dreier Hauptgilden, der «Knochenhauer» (Metzger), Schuhmacher und Bäcker, die in allen inneren und äusseren Kämpfen der Hansastadt einst wacker bestanden haben. Diese Gruppe ist auf das schmale Wandfeld zwischen der dortigen Fensterwand und der nächsten hier einschneidenden alten Thür gemalt. Es folgt über deren Giebel eine symbolische Einzelgestalt unter prächtig ornamentirten, säulengetragenen, gemalten Rundbogen; die Verkörperung der Wehrkraft: ein gepanzerter Krieger mit barock gestaltetem Schilde, auf dem ein Löwenkopf mit offenem Rachen dräut, in der Rechten einen Morgenstern, eine Stachelkugel, die mit einer Kette an einem kurzen Eisenstab befestigt ist, zum Kampfe schwingend, den vorgestreckten Fuss gegen einen Schanzkorb stemmend.

Das, die breite Wandfläche zwischen dieser Thür und der nächst westlichen bedeckende, grosse Gemälde schildert den von den Chronisten ziemlich eingehend beschriebenen Besuch Kaiser Heinrich's II. am Palmsonntag des Jahres 1002 im Herrschaftsbereich des Bischofs Bernward. Letzterer ist jener geistliche Fürst, welchen die Sage nicht nur als mächtigen Regenten, sondern auch als ausübenden Meister in den schönen Künsten preist, der manches herrliche, noch heute bewunderte Werk zur Ehre Gottes und der Heiligen geschaffen habe, wie die berühmten Erzthüren des Domes und die eherne Säule auf dem Platz vor demselben.

Die Composition baut sich in schöner, übersichtlicher Gliederung und Disposition der Massen und Gestaltengruppen auf einem erhöhten Platz vor dem Portalvorbau des Domes und auf den dazu hinaufführenden Stufen auf. Der Kaiser, die Grossen und Edlen seines Gefolges sind von den Rossen gestiegen. Von den Bannerträgern seiner Schaar umgeben, deren Fahnentücher in der Abendluft wallen, stehen diese schwer gerüsteten Männer in ehrfurchtsvollem Staunen dem Gotteshause und dem Kirchenfürsten gegenüber, dessen Hand des Kaisers Linke drückt, während des Letzteren Rechte auf des Bischofs Schulter ruht. Bewundernd blickt der weltliche Herrscher auf ihn, der mit dem Hämmerchen, dem Werkzeug zum Metalltreiben, in der Rechten, auf ein kunstreiches, emaillengeschmücktes, goldenes Vortragkreuz, bekannt als das «Bernwardkreuz», hinweist, welches ein weissbärtiger Werkmeister, sich ehrfurchtsvoll neigend, dem erlauchten Gast zur Schau entgegenhält. Knieend zeigen Mönche des Klosters aufgeschlagene Bücher, deren Texte sie geschrieben und mit farbenprächtigen Miniaturen, Bildern und Initialen geschmückt haben. Aus den geöffneten ehernen Domthüren, Bernwards Meisterwerken, tritt ein Zug von Clerikern mit brennenden Kerzen in den Händen heraus. Auf der tiefer gelegenen Terrasse und der grossen zu dieser links im Vorgrunde wohl aus der Krypta heraufführenden Leiter sieht man eine Gruppe von Künstlern und Werkleuten, die von ihrer Steinmetzarbeit und ihren Planzeichnungen aufblicken, um den Kaiser und seine gewappnete Gefolgschaft zu betrachten. Auf der andern Seite, von rechts her, steigen Reisige des kaiserlichen Zuges herauf und beugen ihre Kniee in Demuth beim Anblick des Gotteshauses, des heiligen Mannes und seiner Priesterschaft. Dort öffnet sich der Ausblick in die tieferen Gegenden der Stadt. Die Bernwardsäule, welche hier ein romanisches Christusbild trägt, sieht man aufragen. Kaiserliche Reiter betrachten sie staunend.



W. Lindenschmit pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Lesender Schüler.



Ein Mönch macht den Führer und Erklärer. Im Hintergrund schliessen hier starke Befestigungsthürme und Mauern, drüben zur Linken Thürme und Dach eines früh mittelalterlichen Gotteshauses das Bild ab. Das hoch entwickelte Kunstleben im Dienst der Kirche, welches unter dem Schutz und Antrieb des kraftvollen Bischofs in Hildesheim erblüht war, und des Letzteren Stellung in Stadt und Reich, wie sein Verhältniss zu dessen Kaiser, hat Prell in seiner Darstellung dieses geschichtlichen Besuches in einfachen grossen Zügen durch sinnliche Anschauung zum Bewusstsein des Beschauers zu bringen verstanden.

Ueber dem Giebel der Thür, welche dies Wandbild von dem nächstfolgenden trennt, zeigt sich auf hellem Mauergrunde unter gemaltem, reichsculpirtem Bogen eine ähnliche Wappenschildgruppe wie die auf der Superporte der jenseitigen Wand — das Wappen der Stadt Hildesheim und das der Provinz Hannover — und darüber erhebt sich die Kniefigur eines mittelalterlichen Bürgerfräuleins, das einen Lorbeerkranz in der erhobenen Rechten schwingt und durch die Schrift auf dem umflatternden breiten Bande als die Verkörperung der Stadt Hildesheim gekennzeichnet wird.



Hermann Prell. Kaiser Heinrich IV. zu Worms 1074.

Die grösste und gestaltenreichste, bewegteste und prunkvollste Composition unter allen bisher in diesem Saal gemalten ist die des Bildes, welches die breite Fläche zwischen dieser Thür und der nächstfolgenden, der vorletzten in der Nordwand, bedeckt. Es veranschaulicht im Gegensatz zu dem vorangegangenen, das die Blüthenzeit der Hildesheimer Bischofsherrschaft schildert, einen Vorgang, in welchem die Kraft, Tüchtigkeit, Mannhaftigkeit, Streitbarkeit der Bürgerschaft sich herrlich offenbaren. Dieser Vorgang ist der Siegereinzug des Hildesheimer Bürgermeisters Henning von Brandis nach der Schlacht bei Bleckenstedt, in welcher er den die Stadt bedrängenden Braunschweiger Herzog aufs Haupt geschlagen hatte (1493). Durch diese Composition geht ein wundervoller, feuriger Zug und Schwung. Ihre kraftstrotzenden Gestalten schwellen von heissem, gesundem Leben. Der schwergepanzerte Sieger, ein Bürgermeister, wie Schenkendorf's Lied ihn erwünscht, der «im Rathe kühn die Geister, im Feld das Heer regiert», hält auf staubbedecktem Ross auf dem Markt angesichts des Rathhauses auf dem Platz, auf dem weiter zur Linken, wie heute noch, sich die Brunnen-

säule mit dem Roland hoch aus dem, von steinernen Schranken umgebenen, Becken erhebt. Vor der Fassade ist eine, mit Teppichen behängte, hohe Tribüne errichtet, auf der sich die, in rothe Talare und grosse Wulstmützen gekleideten, Abgeordneten der Hansa versammelt haben, um den Streiter für den Städtebund zu begrüssen, und zu kränzen. Unten aber umdrängen ihn die schwarzgekleideten Rathsherren der Stadt in freudiger Begeisterung, strecken ihm die Hände entgegen, drücken ihm die gepanzerte Rechte. Andere, noch auf der Stiege zu der Tribüne stehend, winken und rufen ihm Willkommen zu. Zur Linken, mehr im Vordergrund, stehen die phantastisch gekleideten Trompeter, Pauker, Trommler und Posaunisten und begleiten den fröhlichen Lärm des allgemeinen Jubels mit klingendem Spiel. Vom Brunnen her, durch Hellebardiere kaum noch zurückzuhalten, strömt das Volk, Männer, Weiber und Kinder herbei, die heimgekehrten Sieger in der Nähe zu sehen, ihnen zuzurufen, mit geschwungenen Tüchern zu winken. Von der Seitenstrasse an der Fassade des alten gothischen Templerhauses vorüber, auf den Marktplatz einschwenkend, kommt das Heer der bewaffneten Bürger, noch heiss vom Kampf, zu Ross und zu Fuss, mit wehenden Fahnen, Bannern und Standarten, mit Aexten, Speeren und Partisanen dem Führer nachgezogen. Auf Bahren werden Verwundete getragen, die trotz der Schmerzen in die Jubelrufe einstimmen. Frauen und Kinder gesellen sich den Männern, umgeben freudig den lebend heimgekehrten Gatten und Vater, schleppen die Waffen, die sie ihm abnehmen. Hoch über den Helmen der Reiter, den Speeren und Bannern, ragen die Giebel der alten Häuser der sich tief in das Bild hineinziehenden Gasse auf, die hier auf den Marktplatz mündet.

Ueber dem Giebel der Thür zur Seite dieses Bildes, das unsere Augen und unser Empfinden anmuthet, wie die stolzen, festlich heiteren, markigen Accorde und Rhythmen einer heroischen Musik, zeigt sich unter zierlich gemaltem Bogen zwischen Säulen, auf welchen geflügelte Genienbübchen mit Kränzen stehen, ein Mann in der Tracht wohlhabender Bürger der Mitte des 16. Jahrhunderts. Ein prächtiges Gewebe, das er in den Händen hält und betrachtet, wie andere kunstgewerbliche Erzeugnisse ihm zu Füssen, weisen auf die Bürgertugend, welche auch dieser Stadt zu ewigem Ruhm gereichte, und welche die Schrift auf dem breiten, gerollten Bande nennt: den Gewerbefleiss.

Die von dieser Thür bis zur westlichen Fensterwand reichende Fläche wird durch eine hoch hinauf einschneidende letzte Thür mit ganz besonders reich und zierlich gestaltetem, mit Statuetten und anderem Schnitzwerk geschmücktem Giebel unterbrochen. Unmöglich, die so zerrissene Fläche mit einem Bilde von grösserer, geschlossener Composition zu bedecken.

Prell liess sie, — eine wohlthuende Abwechslung, — zu einem grossen Theil unbemalt. Hoch oberhalb jenes Thürgiebels tragen lustig schwebende Putten, singend und musicirend, ein breites Schriftband mit zerschlitzten, flatternden Enden durch die Luft, auf dem man die Stadtdevise liest: «Da Pacem domine in diebus nostris.» Auf dem grösseren Wandtheil aber zwischen beiden Thüren unten über dem Wandgetäfel, zunächst dem hohen Sockel der gemalten Säule, am Fusse eines Lorbeerbaumes mit weithin sich ausbreitenden Zweigen, sieht man drei herrliche, symbolische Frauengestalten zu einer Art «Sacra conversazione» vereinigt: die Gerechtigkeit, Folianten als Schemel ihres Fusses, ein aufgeschlagenes Buch auf den Knieen; ihr gegenüber auf der Steinbank die Milde und als Dritte im Bunde, walkürenhaft gerüstet, das behelmte Haupt leicht gesenkt, die Rechte am Griff eines riesigen Schwertes, das sie auf den Boden stemmt, die Strenge. Zu ihren Füssen streckt seitlich der letzten Thür ein gewaltiger ruhender Löwe sein bemähntes Haupt auf die Tatzen. An der gemalten Architectur, welche jenseits der letzten westlichsten Thür diese Wand gegen die Fensterwand abschliesst, tritt eine schimmernde farbige Marmorsäule hervor und trägt auf ihrem Capitäl die Gestalt eines den Drachen zu seinen Füssen durchbohrenden St. Georg.

Alle die hier genannten Malereien in jenem Rathhaussaal sind bereits vollendet. Aber zwei grosse Bilder an der südlichen Langwand auf der bis jetzt noch leeren weissen Fläche zwischen der Mittelthür und der westlichen Fensterwand harren noch ihrer Ausführung. Das eine soll ein Erinnerungsdenkmal an den Sieg der Reformation in der alten Bischofsstadt werden. Es schildert die Einführung Buggenhagen's als Prediger des reinen Evangeliums in die Andreas-Kirche durch den Bürgermeister und den Rath von Hildesheim. Diesem historisch-realistischen Bilde folgt als Abschluss des ganzen Cyclus eine symbolisch-geschichtliche Darstellung:



F. Verin pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Wölkchen.



Kaiser Wilhelm als Triumphator und Einiger der deutschen Stämme zu Ross, das lorbeerumkränzte Schwert in der Scheide, wie ein Scepter tragend, umgeben von ihm huldigenden idealen Frauengestalten, welche durch ihre Abzeichen als die Versinnlichungen der Hauptstaaten des Reiches characterisirt sind, und denen sich die zierliche Jungfrau «Hildesia» als Vertreterin Hildesheims gesellt, um dem Herrscher, dem Schirmer des Friedens, auch ihren Kranz darzubringen.

Wenn Prell auch diese beiden Gemälde vollendet haben wird, so darf er sich bewusst sein, in der Gesammtheit dieser Rathhausbilder ein Werk geschaffen zu haben, wie es in gleicher Grossartigkeit und Originalität der Conception, gleicher Solidität der Durchführung in der wahren Technik der Monumentalmalerei, gleicher Einheit, Grösse, Wucht und Macht der malerischen Totalwirkung von keinem zweiten Künstler unserer Tage hervorgebracht wurde.

In den fünf Jahren, in denen er während der Sommermonate mit eisernem Fleiss, an diesen Frescobildern malte, hat er während der übrigen Zeit, trotzdem dieselbe durch das Zeichnen des Cartons und das Malen der Naturstudien vielfach in Anspruch genommen war, auch manches Oelbild ausgeführt, welches seines durch jene grösseren Wandgemälde erworbenen Ruhmes nicht unwerth ist. Ich erinnere an das liebenswürdige geschichtliche Genrebild auf der Berliner academischen



Hermann Prell. Gründung des Bisthums Hildesheim durch Ludwig den Frommen.

Ausstellung des Jahres 1888: «Prinz Leopold von Dessau und die anmuthige Apothekerstochter Anna Liese»; an das (noch einmal für die vorjährige Ausstellung überarbeitete) Bild der «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten» mit dem die Geige spielenden Engel am Ruheplatz der heiligen Familie; an das grosse Bildniss des regierenden Kaisers in Admiralstracht auf der Commandobrücke eines Dampfers, welches den Beifall des Monarchen in ganz ungewöhnlichem Maasse erntete, der den Künstler wiederholt durch Besuche in seiner Werkstatt auszeichnete; an das zweite lebensgrosse Kaiserbildniss in ganzer Gestalt, welches ihn in der Uniform des Garde-Ulanen-Regiments am Arbeitstisch stehend darstellt. —

Als im Jahr 1889 ein Wettbewerb für deutsche Maler um den Auftrag zur Ausführung grosser Decken

gemälde im neuen, prachtvollen Gebäude des Sculpturenmuseums, des Albertineums, zu Dresden ausgeschrieben wurde, trat auch Prell in denselben ein. Auch hier errangen seine Farbenskizzen den ersten Preis und er erhielt den Auftrag zu ihrer Ausführung.

Für das Bild im grossen Mittelfelde, welches durch eine reich gegliederte Deckenarchitectur umrahmt wird, wählte er als Gegenstand den Sturz der Titanen und Giganten durch die sieghaften olympischen Lichtgötter; — eine kühne und mächtige Composition, voll Gluth, Leidenschaft und Hoheit. In diesen kämpfenden Götter- und stürzenden nackten Titanengestalten offenbart sich eine ausserordentliche Kenntniss der menschlichen Gestalt und eine Kunst der Zeichnung, welche unmittelbar an die der grossen Meister der italienischen und der vlamischen Hochrenaissance erinnern, mit dem reinsten Schönheitssinn vereinigt. Von zwei in diese Decke eingelassenen kleineren Seitenfeldern zeigt das eine die von Amoretten umgaukelte, auf Wolken thronende Göttin der Liebe und Schönheit in der unverhüllten Pracht und Anmuth ihrer edeln Glieder, aus den Gebeinen der gestürzten Titanen aufsteigend, das andere den Räuber des himmlischen Feuers, Prometheus, der die daran entzündete Fackel stürmischen Fluges zur Erde hinabträgt, um den Menschen die Kunde des Göttersieges zu bringen. Hoch über ihm in den Wolken aber sitzen die Parzen, den Lebensfaden der Menschen und Götter spinnend.

Mit diesem künstlerischen Siege Prell's in Dresden traf für ihn ein ehrenvoller Erfolg in Breslau zusammen. Die unteren Wandflächen der Kuppelhalle des dortigen Museums, deren obere Wölbung vor mehreren Jahren der seitdem verstorbene Schaller ausgemalt hatte, entbehren noch immer des ihnen zugedachten Schmuckes mit bedeutsamen monumentalen Gemälden. Im Jahre 1889 entschloss man sich definitiv, ihre Ausführung Hermann Prell zu übertragen, dessen bisherige derartige Arbeiten die Bürgschaft bieten, dass er vor vielen seiner heutigen Genossen dazu berufen und befähigt ist, eine solche Aufgabe in jeder Hinsicht ihrer Bedeutung entsprechend und würdig zu lösen. Er gedenkt in den drei Wandfeldern der einen Seite das Leben und die Kunst der antiken Welt, in denen der anderen die der christlichen Welt in historisch-symbolischen, al fresco auszuführenden Gemälden zu veranschaulichen. — Nur ein Künstler von so unersättlichem Schaffensdrange und unversieglicher Schaffenskraft, wie Prell, konnte, mit allen diesen gewaltigen Arbeiten beschäftigt, die Lust und den Muth finden, dennoch immer neue Werke verwandter Art und ähnlichen Umfangs auf sich zu nehmen. Im vorigen Jahre lieferte er, dazu aufgefordert, die Farbenskizzen für Fresco-Wandgemälde, die in dem herrlichen alten Rathhause in Danzig ausgeführt werden sollen. Auch sie sind ihm darauf hin übertragen worden.

Wenn die Leiden kommen, so kommen sie meist «wie einzle Späher nicht, nein in Geschwadern.» Mit den Erfolgen ist es zuweilen ähnlich. Wer hat, dem wird gegeben. In demselben Jahre 1891 erging nach dem Tode des Professors J. Grosse seitens der königlich sächsischen Regierung an Prell der Ruf, in dessen Amt an der Dresdener Academie einzutreten. Er hat nicht lange gezögert, diesen ehrenvollen Antrag anzunehmen. Ihn reizte die ihm damit gebotene Möglichkeit und Gelegenheit, auf die dortige Künstlerjugend in dem Sinne, den er für den rechten erkannt hat, einzuwirken, sich Schüler zu erziehen und Maler heranzubilden nach seinem Herzen. Und auch der Gedanke mochte auf seinen Entschluss bestimmend eingewirkt haben, dass er nun in derselben Academiewerkstatt als Meister walten sollte, in der er vor zweiundzwanzig Jahren als Schüler gearbeitet und sich gemüht hatte, die ersten Stufen der geliebten Kunst zu erklimmen.

In seinem achtunddreissigsten Lebensjahre stehend, in der Fülle jugendfrischer Kraft, kann Prell bereits auf ein in seltenem Maass an Siegen und Ehren reiches, wohlausgefülltes Künstlerleben zurückblicken, während er sich zugleich bewusst sein darf, dass er doch «die Hälfte seiner Laufbahn noch nicht zurückgelegt, die Hälfte seiner Eroberungen noch nicht gemacht hat.»





G. Marx pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Zur Soirée.



MARIE BASCHKIRTSEFF

UND

IHR TAGEBUCH

VON

CORNELIUS GURLITT.



Marie Baschkirtseff.

«Journal de Marie Bashkirtseff» — das Tagebuch eines jungen Mädchens! Gegen tausend Seiten, die in nächtlicher Stille geschrieben wurden in den Schlafzimmern von Nizza, von Paris, auf Reisen: Aufzählungen der Tageseindrücke, Stimmungsbilder, Grübeleien über Gott, die Welt, die Liebe, die Kunst, über das Verhältniss zu Mama und zu Tante, über die wichtigen Unterredungen mit Herrn So und so auf dem Spazierritt oder auf dem Balle; gegen tausend Seiten, geschrieben in der Zeit vom sechzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahre, bis der Tod das junge Leben endete und das gesprächige Tagebuch schloss. Sogar wenn es sich um eine Malerin von Namen handelt, wie in diesem Falle, so ist's ein Wagniss sich in ein solches Buch hineinzubegeben, soviel man auch des Guten darüber gehört hat, selbst wenn es der alte Gladstone «ein Buch sonder Gleichen» nannte. Die erste Seite ist zwar viel versprechend: Sie giebt die Photographie der Schreiberin, ein offenes Gesicht mit einer Krone blonden Haares, eine kurze, kecke aber liebenswürdig geformte Nase, einen trotzigen, willensfesten Mund, starke Augenbrauen über prüfenden, klugen Augen, ein kindlich reines Oval des Kopfes, die Backe gestützt auf die auf einen Tisch gestemmten Arme — zwei der schönsten Arme, die man sich denken kann. Anmuthig an Geist und Körper erscheint die junge vornehme Russin — aber tausend Seiten Herzensergüsse!

Auf der letzten Berliner Ausstellung fand sich in der russischen Abtheilung ein Bild «Jean und Jacques». Zwei Buben, die Hand in Hand die Strasse entlang gingen. Die Buben fielen alsbald auf durch die Kraft ihres durchaus modernen Tones, durch die leidenschaftliche Wahrheitsliebe, die aus ihnen hervorsprach. Sie waren in ihrer etwas unbeholfenen Geradheit sehr treffend aufgefasst und hatten, wie alle ächte Charakteristik des Lebens, etwas Humorvolles. Es erheitert uns, einen guten Bekannten aus der Welt der Wirklichkeit in der Kunst wiederzufinden. Er tritt uns dadurch näher, wie uns der früher gleichgiltige Landsmann in der Fremde nahe tritt. Solche Buben in ihren Blousen giebt's in der ganzen Welt, nicht blos in Paris, wo sie gemalt

wurden. Diese täppische Zuversicht im Vorwärtsschreiten ist ein Stück ächten Lebens, wiedergegeben von Jemandem, der die Dinge der Welt mit ursprünglichem Kunstgefühl zu erfassen versteht! Dazu zeigte das Bild eine hohe malerische Reife, eine vollkommene Beherrschung der modernsten Technik und zwar jener so hoch entwickelten Kunst des Malens, die in Paris jetzt heimisch ist.

Mir machte die Erinnerung an das Bild Lust, mich in das Buch zu vertiefen: Bekenntnisse einer Realistin! Einblicke in das geistige Leben einer Malerin neuester Schule! Was wird das Buch bringen, welche Eindrücke werden sich uns eröffnen? Jenes Bild lehrte, dass Marie Baschkirtseff dem nicht aus dem Wege ging, was die Welt für hässlich erklärt. War sie selbst eine edle Natur, die sich dem für unedel verschrieenen Schaffen hingab?

Es wird so viel in der Welt geschrieben und gedruckt, und es giebt so viel, was man auch gelesen haben möchte, dass ich es mir wohl überlegte, ob ich das zweibändige Werk wirklich beginnen sollte. Und als ich es gethan hatte, wurde es mir bald wieder leid, denn bald sass ich tief drin in allerhand Mädchengeheimnissen, die zu ergründen ich mich nicht eigentlich gesehnt hatte. Die Vorrede zwar ist gut. Sie ist geschrieben am 1. Mai 1884. Am 31. Oktober desselben Jahres war Marie Baschkirtseff todt. Sie ist sogar geschrieben im vollen Bewusstsein des nahenden Endes. Und an welchem Tage? Ich schlug im Tagebuche nach und musste fast am Ende suchen: Am Tage nach der Eröffnung des Salons, der berühmten Jahresausstellung in Paris; die Zeitungen hatten von ihrem Bilde «Das Meeting» gesprochen, Bastien-Lepage, der Meister der Hellmalerei, hatte ihr gesagt, sie habe einen wahren, grossen Erfolg erzielt; die Frage wird laut, ob der Staat das Bild der Ausländerin für den Luxembourg, die französische Nationalgallerie, kaufen könne, die illustrirten Blätter melden sich, welche es wiedergeben wollen — endlich war erreicht, was das junge Mädchen in einem ihre Kraft aufreibenden Kampfe mit der Kunst und mit sich selbst angestrebt hat: Der wahre Erfolg, nicht blos jener für hübsche, elegante Damen, der Erfolg im Wettbewerb mit den Besten der Zeit.

Und die Aufzeichnung aus dieser Freudenzeit schliesst ab mit den Worten: «Sterben, das ist ein Wort, das man leicht ausspricht oder hinschreibt; aber denken, glauben, dass man bald sterben muss? Glaube ich es? Nein, ich fürchte es. Es ist zwecklos, sich darüber zu täuschen: Ich bin brustkrank. An der rechten Lunge ist die Zerstörung weit vorgeschritten, an der linken hat sie seit einem Jahre angefangen. Beide Seiten! Sicher, bei anderem Bau wäre ich schon abgemagert. Es ist unverkennbar: Ich bin voller als die meisten jungen Mädchen, aber ich bin es nicht mehr wie früher. Vor einem Jahre noch war ich in prächtiger Verfassung; jetzt sind die Arme nicht mehr fest, und oben gegen die Schultern zu fühlt man die Knochen an Stelle runder und schöner Formen. . . . . Mein Leben kann verlängert werden, aber ich bin verloren! . . . . Wenn ich nun plötzlich sterbe, von einer Krankheit hingerafft! Vielleicht erfahre ich es nicht einmal, wenn ich in Gefahr bin. Man wird es mir verheimlichen und dann nach meinem Tode in meinen Schränken wühlen. Man wird mein Tagebuch finden, meine Familie wird es zerstören, nachdem sie es las; und es wird bald nichts von mir übrig sein . . nichts . . . nichts! . . . . Das ist's, was mich stets in Furcht erhält. Leben, so viel Ehrgeiz haben, leiden, weinen, kämpfen und, zum Schluss — vergessen sein — vergessen — als wenn man nie dagewesen wäre. Wenn ich nicht lange genug lebe, um berühmt zu werden, wird dies Tagebuch wenigstens den Realisten von Werth sein; es ist immerhin beachtenswerth, das Leben eines Weibes Tag für Tag, ohne Verstellung geschildert zu sehen, als wenn Niemand in der Welt es je hätte lesen dürfen und doch mit der Absicht gelesen zu werden; ich weiss wohl, man wird mich angenehm finden . . . und ich sage doch Alles, Alles; man wird's sehen: Alles!»

In dieser Stimmung war die junge Dulderin, als sie die Drucklegung ihres Tagebuches vorbereitete. «Alle Menschen», sagt Benvenuto Cellini, «die etwas Tugendsames vollbracht haben, sollten, wenn sie sich wahrhaft guter Absichten bewusst sind, eigenhändig ihr Leben aufsetzen; jedoch nicht eher zu einer so schönen Unternehmung schreiten, als bis sie das Alter von vierzig Jahren erreicht haben». Marie Baschkirtseff war sich bewusst geworden, dass sie jenes Alter nicht erreichen werde. Das scharfe Auge der Künstlerin las die Gewissheit aus dem traurigen Studium des eigenen, noch so schönen Körpers. Aber sie wusste in diesem Augenblicke jungen Erfolges, dass ihr Leben kein gleichgiltiges gewesen sei, dass sie «etwas Tugend-



Marie Baschkirtseff. Werkstätte der Künstlerin zu Paris, Rue Ampère 30.

sames» in ihrer Kunst vollbracht habe. Und darum entschloss sie sich, ihr Tagebuch druckreif zu machen.

«Warum lügen und sich besser stellen, als man ist?» frägt sie. «Ja gewiss, ich habe den Wunsch, wenn nicht die Hoffnung, auf dieser Erde durch irgend ein Mittel zu bleiben. Sterbe ich nicht jung, so hoffe ich eine grosse Künstlerin zu werden. Sterbe ich jung, so wird mein Tagebuch doch Theilnahme wecken . . . Ich schrieb es lange Zeit, ohne daran zu denken, dass es gelesen werde. Ist es nicht die unbedingte, genaue und offenste Wahrheit, so hat es kein Recht da zu sein . . . Ich lege mein Inneres hier völlig frei, nicht meinetwegen, sondern um die Eindrücke eines Menschen von seiner Kindheit her zu erzählen . . es ist das schriftliche Denkmal eines Menschenlebens».

Es ist ein reines Menschenleben, von dem es zu berichten hat. Das Buch einer Russin, die in Paris Malerin wird, sich dort dem fortgeschrittensten, revolutionärsten Realismus anschliesst, früh der Schwindsucht erliegt: — Das ist ein Gedanke, welcher zunächst Mütter sehr stutzig machen dürfte. Emanzipirt! Oder gar Nihilistin! Opfer ihrer Leidenschaften! Das Buch wird wohl für deutsche Mädchen nicht geeignet sein.

Man sei ruhig. Marie Baschkirtseff ist eine vollendete Dame, sie ist's nicht nur in Thaten und Worten, sie ist ein edles Weib in ihrer ganzen Empfindungsweise. Für Haus und Küche hat sie freilich wenig Sinn. Ihr Lebensstand wies sie nicht dorthin. Sie gehörte der vornehmen Welt an. Sorge um die zu reichlichstem Dasein nöthigen Mittel hat sie niemals gekannt.

Als die Tochter eines reichen, vornehmen Adeligen, eines wohl braven, lebensfrohen aber keineswegs bedeutenden Mannes, Enkelin eines der energischen Generale des Krimfeldzuges, ward sie doch im Wesentlichen von ihrer Mutter erzogen, die, aus alttartarischem Geschlechte, mit 21 Jahren heirathete, mit 23 Jahren aber mit ihren beiden Kindern, einem Sohne und der 1860 geborenen Tochter, wieder zu ihren Eltern, zu dem Grosspapa zog,

der aus der Zeit des Lermontoff und Puschkin stammte und voller Byron'scher Gedanken steckte, dem grossen Freunde des kleinen, klugen Mädchens. Als Marie zehn Jahre alt war, zog ihr Grossvater mit Sack und Pack nach dem Westen, nach Wien, Baden-Baden, Genf, Nizza, Paris. Seine Tochter mit deren Kindern, eine zweite Tochter, die sich zugleich als deren zweite Mutter fühlte, — zwei Enkelinnen und dem Enkel, der Hausarzt, Dienerschaft, Lehrerinnen — alle zusammen bildeten eine grosse Karawane, die in den besten Gasthäusern sich langweilt und in der Welt mit sich selbst nicht recht etwas anzufangen weiss.

Als Marie zwölf Jahre alt war, begann sie in Nizza ihr Tagebuch. Die ersten Bogen mögen für Leute weichen Gemüthes viel Nahrung bieten. Mir, der ich nach der Künstlerin suchte, boten sie nur ein frühreifes Mädchen von einer merkwürdigen Feinheit des instinktiven Urtheils. Sie liebt mit 13 Jahren von Ferne einen vornehmen Mann und plagt die Feder redlich, um sich ihrer Gefühle klar zu werden. Dann bringt 1876 einen etwas ernsteren Roman in Rom — aber über eine ächte, rechte Liebelei kommt es nicht hinaus. Die Phantasie spielte dem prächtig sich entwickelnden, gesellschaftlich freien, und von der Mutter als selbständig behandelten Mädchen allerhand Streiche. Aber ein fester Wille, eine tiefe Religiosität und ein natürlicher Abscheu vor allem Unreinen hielt sie von jeder Beschmutzung ihrer sauberen Seele ab. Sie ist Versuchungen, selbst solchen nur in Gedanken, nicht ausgesetzt. Sie kämpft wilde Regungen nicht mit Gewalt nieder, sondern ihre tüchtige Natur verhindert das Kommen solcher von vornherein. Das Tagebuch kann ihren Altersgenossinnen jederzeit zum Lesen empfohlen werden. Später, als sie sich über sich selbst klarer geworden war, sah sie ein, dass ihre Liebesleidenschaft von 16 Jahren eigentlich mehr der Ausdruck des Wunsches nach einer solchen war, dass nur ihre Einbildungskraft ihr den Streich gespielt hatte, sie glauben zu machen, dass sie liebe. Ihre Aufzeichnungen verspottet sie nun selbst um ihrer erdichteten Gefühle willen. Diese junge Realistin, welche sich selbst in reinster ungeschminktester Wahrheit darstellen will, lebt ein Gedicht, um die in ihr blühende Poesie zur Entfaltung zu bringen.

In diesem Gedicht spielt sie die Rolle der Heldin. Marie findet sich schön, liebenswürdig, geistreich. Sie theilt dies ihrem Tagebuch in redlicher Begeisterung unumwunden mit. Und so eitel es klingen mag — sie durfte es von sich sagen, ihr Bild und ihr Buch geben ihr recht. Die wachsende Selbständigkeit ihres Urtheils machte ihr Muth, auf sich selbst zu vertrauen. Sie entdeckt in Florenz ihre Leidenschaft für die Kunst, freilich in ihrer Weise: «Im Palazzo Pitti fand ich nicht ein Kleid, das ich nachmachen möchte», sagt die Vierzehnjährige, «aber wie viel Schönheit!» Und dann theilt sie ihrem Buche ganz im Vertrauen mit: «Die Madonna della Seggiola von Raphael (jenes berühmte Rundbild von 1512) gefällt mir nicht. Das Gesicht der Jungfrau ist blass, seine Farbe unnatürlich, der Ausdruck mehr der eines Kammermädchens, wie der der heiligen Jungfrau, der Mutter Jesu». Das ist freilich ein kindliches Urtheil. Aber es gewinnt an Bedeutung, wenn man es mit dem vergleicht, welches sie zehn Jahre später, als reife Künstlerin fällt, nachdem sie in Stendhal's, des französischen Kritikers, Büchern begeisterte Worte über die göttlichen Urbinaten gelesen und im Louvre sich Rechenschaft zu geben versucht hat: «Ich kann Raphael, nach dem was ich hier sehe, nicht lieben; mir ist die Unbefangenheit der Frühkunst lieber. Raphael ist schamlos und falsch (roué et faux)! Göttlich, göttlich — ist das göttlich? Die Eigenart des Göttlichen ist uns zu erheben, um unsere Gedanken in himmlische Regionen fortzuziehen. Raphael ermüdet mich! Was ist also göttlich an ihm? Ich kenne nichts. Warum sagt Stendhal, er male die Seelen? In welchem Bilde? Was mache ich mit der Hochzeit von Canaa, oder den Madonnen Raphael's? Das ist nicht göttlich. Die Jungfrauen sind gemein, und das Kind? . . . . Jch möchte packen, anregen, das Herz zittern und träumen machen, es festhalten, wie es die kleinen Bilder von Cazin thun. Der Umfang ist ohne Bedeutung, aber wenn man dieselbe Wirkung auch im Grossen erreichen könnte! Das wäre kostbar. Aber wie Viele gibt es, die Cazin verstehen?»

In Deutschland könnte man fragen, wie Viele giebt es, die seinen Namen schon hörten, jenen des stillen Malers sinniger Träume unter den Franzosen, des Geistesgenossen unseres Hans Thoma — aber wie Viele in Deutschland verstehen oder kennen auch diesen?

Es wäre eine Thorheit, Cazin oder Thoma über Raphael stellen zu wollen. Diese Thorheit begeht das Tagebuch auch nicht. Es sagt nur, dass seiner Schreiberin die neuen Meister näher stehen als die alten. Ehe sie selbst von deren Kunst etwas wusste, erkannte



Max Volkhart pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Neckerei.



sie, dass die Zeit zwischen Raphael und ihr einen Zwiespalt aufgebaut hat, der nicht sofort übersteigbar ist. Und — merkwürdig genug — sie sagt über Raphael genau das, was die Kritik über die Modernen urtheilt: Er male nicht die Seele, sondern nur den Körper. Ich hörte einst dem Gespräche zweier der besten deutschen Realisten zu: Sie nannten die Landschaften der älteren Landschafter «Angetuschte Photographien»! Genau also mit den Worten, mit welchen sie selbst bekämpft werden. Wer hat Recht? Oder gibt es nur ein individuelles Recht? Ist die Wahrheit, die Schönheit, die geistige Tiefe für Jeden eine andere?

Marie Baschkirtseff hatte viel zu feine Sinne, um in die geistesleeren und wortreichen Jubellieder mit einzustimmen, welche über Raphael überall ertönen. Der weise Kunsthistoriker freilich rümpft die Nase über das Gänschen, welches sich kecke Urtheile erlaubt, denn das seine ist begründet auf Autorität. Er hat gelesen und bestätigt gefunden. Sicher aber ist ihr Urtheil von Hause aus künstlerischer, ehrlicher, tiefer: Nicht weil es keck ist, sondern weil es der Ausdruck ihrer selbst ist, weil es nach Maasstab ihres Wesens wahr ist. Sie wagt es, sich selbst in Beziehung zum Bilde zu stellen, unterwirft sich ihm nicht. Es muss traurig für einen Herrscher sein, überall auf Sclavenseelen zu stossen. Es muss noch widerlicher für einen Künstler wie Raphael sein, zu sehen, dass vor ihm die Menschheit ihre eigene Kunstempfindung verläugnend und somit verkümmernd, ihm huldigt. Tausenden, die scheinbar begeistert, ihrer selbst unklar, vor Raphael stehen, möchte ich zurufen: So, wie Ihr denkt, lebt, strebt, kann Euch der Meister der Renaissance nicht gefallen! Wozu verstellt Ihr Euch! Habt den Muth, entweder mit Eurer Denkart, oder mit Eurem angelernten Idealismus zu brechen. Kunstverständniss ist nicht Kunstwissen und namentlich nicht Kenntniss von den Aeusserungen fremden Kunstverstandes: Es ist das Ausbilden einer eigenen Stellung zur Kunst — komme aus ihr, was da wolle!

Hier im Tagebuche zeigt sich ein junges Mädchen, das den Muth zu einer selbständigen Auffassung besitzt und eine reife Malerin, die sich selbst ihr Jugendurtheil bestätigt, indem sie sagt: Ich bin anders als Raphael; mag er gross, göttlich sein, ich bleibe in meinem besonderen Wesen wie ich bin, getrennt von Raphael, doch nach dem Höchsten strebend. Die Slavin hält sich frei von der Abhängigkeit von alter Kultur. Sie hat das Vertrauen in die eigene. Das ist kühn, aber ohne Kühnheit werden wir nicht fortschreiten!

Marie Baschkirtseff. Jean und Jacques.

Slavin und für ihr Vaterland warm empfindende Russin bleibt sie auch trotz ihrer Reisen in Italien, ihres Lebens in Nizza, ihrer fast rein französischen Bildung. Sie schreibt meist französisch und zwar in einem reinen und vollkommen sicheren Stil, lebhaft, anschaulich und durchaus beherrscht von plötzlichen Eingebungen. Man hat meist den Eindruck, Selbstgespräche zu belauschen, auch die speculativen Betrachtungen lebt sie uns scheinbar vor. Man lernt ihre Hoffnungen und Wünsche fast mehr kennen, als ihre Erlebnisse. Erst entdeckt sie ihre Stimme, von der sie sich von Jugend an Grosses verspricht. Jeder Mensch hat ja wohl einmal in seinem Leben den Traum gehabt, von der Bühne auf eine Menge zu wirken, wenigstens jeder mit Phantasie Begabte. Die Augen und Sinne auf sich gerichtet zu sehen, die Geister nach seinem Willen zu leiten, körperlich, unmittelbar, nicht durch das den Schöpfer verschleiernde Mittel des Druckes, der Statue, des Bildes zu wirken, den dröhnenden Beifall selbst zu hören, die Ruhmeskränze wirklich sich vor die Füsse fliegen sehen — das ist zu lockend für den Ehrgeiz.

Aber die Stimme versagt ihr. Schon im Herbst 1877, nach einem Aufenthalt in Schlangenbad, wird es ihr klar, dass sie schwerlich wieder kommen werde. Sie fühlt sich müde, arm an Genussfähigkeit. Ein grosser Traum ihres Lebens ist zerstört. Sie will etwas unternehmen, arbeiten. Die kleinen Abenteuer von früher füllen ihr Leben nicht mehr aus. Selbst eine frische Keckheit bricht als Beweis ihrer Thatenlust gelegentlich durch. Sie drängt sich in Neapel an den König Victor Emmanuel heran, um ein paar Worte von ihm zu erhaschen — gerade als dieser den Deutschen Kronprinzen besucht, und erreicht wirklich, dass er ihr einige freundliche Worte sagt. Es war die grösste «Extravaganz» ihres Lebens! Um in festere Bahnen zu kommen, ein sicheres Ziel des Lebens zu gewinnen, geht sie nach Paris mit ihrer Mutter und der allzeit treuen Tante, sie ist entschlossen sich zu sammeln, malen zu lernen, Grosses zu leisten, Künstlerin zu werden.

Obgleich sie bisher nur ganz untergeordneten Unterricht genoss, fühlt sie sich hierzu berufen. Im Oktober 1877 tritt sie in das Atelier des Malers Julian als Schülerin ein. Ein nackter Mann sass Act, als sie in den Saal geführt wurde. Das war ihr ein Beweis dafür, dass hier Ernst mit der Kunst gemacht werde, auch für Frauen. Sie beginnt mit Leidenschaft zu zeichnen, mit einer weiblichen, glühenden, vorwärts eilenden Leidenschaft, so dass der Lehrer bald erkennt, er habe es nicht mit der Laune eines verzogenen Kindes zu thun, sondern mit Einer, die wirklich arbeiten will und kann. Jeden Sonnabend kam Tony Robert-Fleury in's Atelier, hin und wieder andere Meister, wie Lefebvre, Boulanger, Bastien-Lepage, die Arbeiten zu besprechen.

Julian und Robert Fleury sind die Pole, um welche sich in der nächsten Folge ihr Leben dreht. Namentlich dem Letzteren, der sich ihrer mit redlicher Freude an ihrem Talent annahm, hat sie das Denkmal eines guten Menschen und ächten Künstlers gesetzt. In ruhiger Freundschaft entwickelt sich unter der sorgsamen Pflege des damals vierzigjährigen Künstlers das Talent des jungen Mädchens. Sein Rath, sein Lob sind die Merkpunkte ihrer arbeitsreichen Tage. Alles was das Leben in Paris, inmitten der ersten Gesellschaft, in Wohlstand und vielfacher vornehmer Verbindung, ihr bietet, erscheint neben dem, was ihre Lehrer ihr zu geben haben, nebensächlich. Es verschwindet mehr und mehr aus dem Tagebuch.

Sie macht in kürzester Zeit erstaunliche Fortschritte. Neben ihr entwickeln sich im gleichen Atelier Frauentalente zu anerkannter Künstlerschaft. Vor Allem Louise Breslau, die ihr an Schule um einige Jahre voraus ist und ihr bald auch an Erfolg zuvorkommt. Bei der Hast, mit der sie vorwärts strebt, wird ihr diese Genossin und ihre Leistung zum stets sich weiter vorrückenden Ziel. Immer findet sie Jene ein Stück weiter als sich selbst, sie rechnet sich mit oft komischem Eifer die Zeit vor, um welche Jene länger Unterricht geniesst, sie tröstet sich mit der Zukunft, dass endlich der Zwischenraum sich verringern werde. Mit einer ächt weiblichen Eifersucht überwacht sie ihr Schaffen. Sie sieht auf den Ausstellungen zuerst nach der Breslau Bildern und kritisirt sie scharf aber gerecht, mit dem Auge Einer, die sich nicht über die Vorzüge der Rivalin täuschen will. Kaum wird es einen männlichen Künstler gegeben haben, der in so hohem Grade sein Fortschreiten als einen Wettlauf mit einem Anderen betrachtet. Die Eifersucht gegen die Genossin wird schliesslich zu einem ihr schönes Bild trübenden Neid, sie wird zu einer die sonst so ausgeglichene Seele in bedenkliches Schwanken bringenden Leidenschaft. Jene arbeitet ruhig fort, wenigstens sieht die Baschkirtseff nichts von den Kämpfen, die auch ihr nicht werden erspart sein. Das Tagebuch rechnet

wiederholt nach, wie viel mehr Reisen, gesellschaftliche und familiäre Pflichten der jungen Schreiberin Zeit rauben als Jener, sie erklärt sich die grösseren Erfolge auf diesem mechanischen Wege, weil sie es nicht über sich bringen kann, an verwandte oder gar an grössere Begabung zu glauben.

Es ist psychologisch im hohen Grade bemerkenswerth, wie die ernste Arbeit auf das nervöse junge Mädchen wirkt. Sie ist zu schwach, um die Schwankungen der zu männlichem Thun aufgepeitschten Sinne zu ertragen, sie wird geradezu wild gegen ihr eigenes Geschlecht. Sie fällt hier allein aus der völlig vornehmen und gehaltenen Sprache heraus, in welcher sich sonst ihr Innerstes offenbart.

Marie Baschkirtseff. Atelier Julian.

« Zum Donnerwetter, welche Wuth habe ich, ein Weib zu sein. Mir fehlt's an Freiheit, ohne die man ernsthaft nichts werden kann. Diese Männer verachten uns, nur wenn sie eine Arbeit kräftig, ja brutal finden, sind sie mit uns zufrieden, weil dies Verbrechen sehr selten bei den Frauen ist! »

Und dann wieder klagt sie:

« Ich sehe Niemand mehr, ich langweile mich. Es gibt nichts mehr für mich, als die Malerei. Ich habe keinen Geist, ich kann nicht mehr plaudern. Wenn ich sprechen soll, bin ich matt oder übertrieben und dann — ich muss mein Testament machen, so wird's nicht mehr lang gehen! »

Die Krankheit tritt früh hervor, erst ein Halsleiden, dann ein Ohrenleiden, das sie schwerhörig macht. Sie empfindet diesen Mangel fast mehr als Schande, wie als Unglück. Endlich tritt das Brustleiden immer deutlicher hervor. Der gute Muth, der die Schwindsüchtigen selten verlässt, hält auch sie aufrecht. Durch Monate vergisst sie die Gefahr. Dann geht sie hinaus in's Freie mit ihrem Bild um die Natur in der Natur erkennen zu lernen.

Sie setzt sich allen Unbilden des Wetters aus.

Die Aerzte sind verzweifelt, dass sie ihrem Rath nicht folge.

Sie will sich nicht schonen, sie will arbeiten.

Die medicinischen Rathgeber ziehen sich zurück. In dem Empfehlungsbriefe eines solchen an einen Anderen wird sie kurzweg die denkbar ungeberdigste Kranke genannt.

Sie will nicht an das Leiden gemahnt sein, sie will schaffen, leben, die Gefahr vergessen.

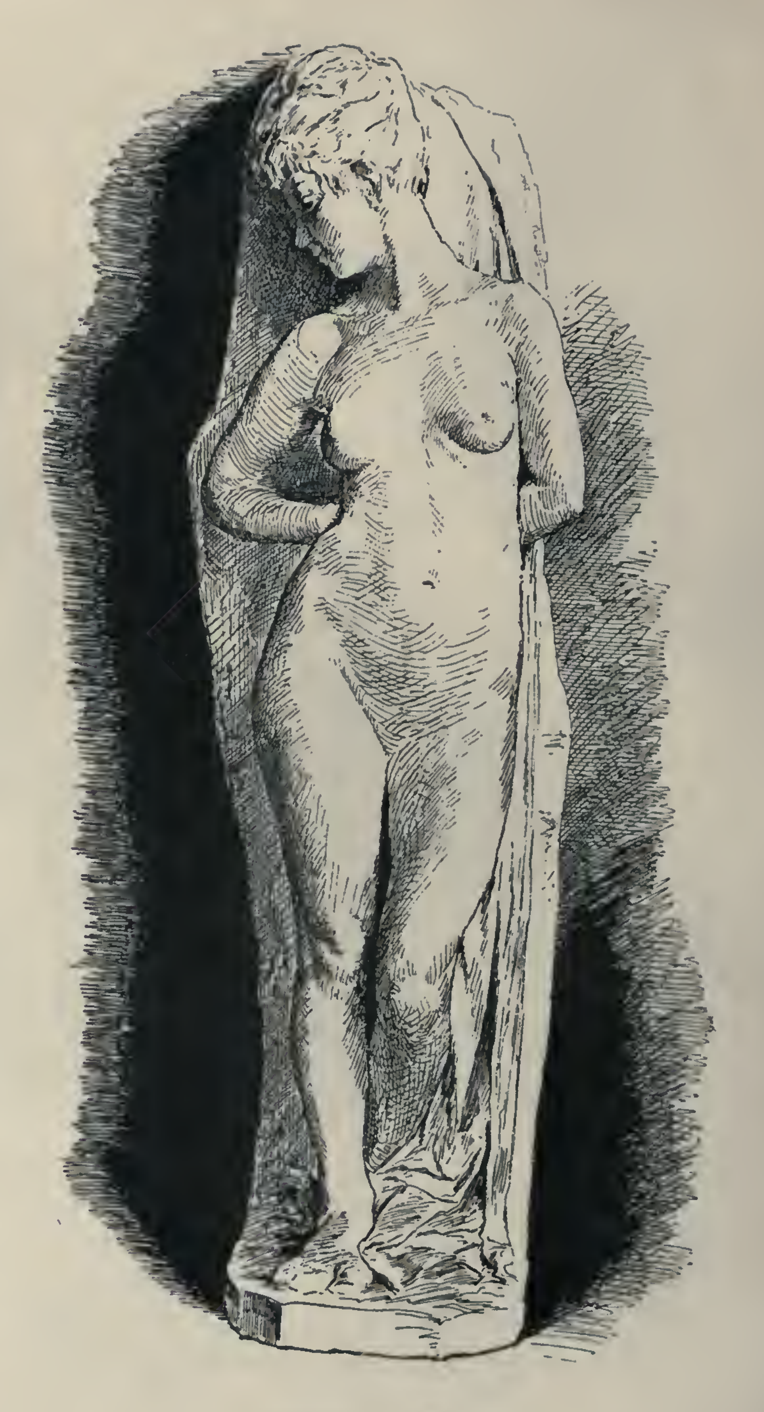
Ihre Mutter, ihre Tante aber vergessen sie nicht. Sie sind immer bei ihr, wenn der im Entschlusse allzurasche, etwas fahrige Vater sie nach Südrussland, auf sein Gut

Gawronzi hinter Pultava ruft, wenn sie an der See, in Bädern Heilung sucht, wenn sie Spanien durchzieht, erfüllt von Begeisterung für Velasquez. Und sie schauen auf sie mit sorgendem Auge, sie suchen jede Erkältung fern zu halten, sie ängstigen und mühen sich für sie. Die Behütete dankt ihnen schlecht. Diese Blicke sind ihr eine stete Mahnung an ihr Leiden, diese Pflege hemmt nicht nur jede ihrer Bewegungen, sondern auch jedes Selbstvergessen, sie fühlt sich als Sclavin, sie möchte die Fessel zerreissen, obgleich sie wohl weiss, wie viel Liebe sie geschmiedet hat und sie sich selbst der Undankbarkeit anklagt.

Leidenschaftlich liebt sie das Leben. Die Malerei hat ihr diese Leidenschaft, welche im Weltverkehr erblasste, wiedergegeben. Sie hat sie angespornt, neu beseelt. Darum liebt sie die Malerei wie das Leben, mischen sich beide in ihr zu einem, sie ganz beherrschenden Triebe. Leben um zu malen, leben um zum höchsten Ziel zu kommen, Ruhm durch die Kunst erlangen, nicht nur sein, sondern «Jemand» sein, nicht blos eine hübsche junge Dame, die ein reiches Erbe zur guten Parthie macht, sondern eine ernste Persönlichkeit!

Der Gedanke an Liebe, an Ehe, dämmert hie und da auf, Träume von Glück ziehen ihr durch's Herz, wenn der Erfolg sie begünstigte. Es sind Träume, wie der, den Prinzen Napoleon zu heirathen und Kaiserin zu werden unklare, überschwängliche Augenblicksgedanken, die durch jede reich gestaltende Seele wandern — nicht Absichten, nicht ihr Thun und Gebahren bestimmende Wünsche.

Das Jahr 1882 beginnt fröhlich. Ihre Mutter gibt grosse Gesellschaften, die beiden berühmten Schauspieler Coquelin deklamiren. Künstler von bestem Namen nähern sich ihr. Sie behandelt sie als ihresgleichen. Einer beschäftigt sie am meisten unter ihnen, Bastien-Lepage. Er wird ihr künstlerischer Leitstern für die kurze Zeit, welche sie noch zu leben hat, die erfolgreichste ihres Schaffens. Neben ihm steht ihr am nächsten der Bildhauer Saint-Marceaux. Marie vertieft sich in deren Werke, besucht ihre Werkstätten, führt sie oft in das vornehme Künstlerheim, welches sie sich in der rue Ampère geschaffen hat. Der Gedanke kommt öfter, ob sie Diesen oder Jenen heirathen möchte. Aber sie findet keine Antwort in sich, die sicherste, die ein Mädchen finden kann. Weder die glänzenden jungen



Marie Baschkirtseff. Plastische Studie.

Herren der Gesellschaft wissen ihr Herz festzuhalten, noch die lustigen Künstler, die mit ihr soweit kameradschaftlich verkehrten, soweit es die ohne Aufdringlichkeit aber sicher gewahrte Sitte der vornehmen Frau gestattet.

Selbst Bastien-Lepage, «der grosse, der einzige, der unvergleichliche» Bastien-Lepage steht ihrem Herzen nur als Maler nahe. Er ist ein «nettes kleines Männchen, der, wenn er von Gold wäre, sein Talent nicht aufwiegen würde!» «Aber Niemand», so ruft sie vor



Wilhelm Hasemann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

In Andacht.



seinem Bilde: ‚Die Liebe im Dorfe', aus, «ist je vor ihm der Wirklichkeit so nahe gekommen, wie er; nichts ist erhabener, nichts bewundernswerth menschlicher. Die Naturgrösse seiner Gestalten hilft die Wahrheit seiner Bilder noch augenfälliger zu machen. Wen soll ich mit ihm vergleichen? Die Italiener, welche künstliche Dinge und diese daher auch in hergebrachten Formen schufen? Es gibt unter ihnen geschickte Meister, aber sie sind aus Zwang Männer der Handfertigkeit; und dann . . . ihre Werke packen nicht die Herzen, die Seele, den Geist. Die Spanier? Glänzend und liebenswürdig. Die Franzosen? Glänzend lebendig oder schulgerecht. Bastien ist ein Dichter, er ist der König über Alle, nicht nur durch seine wunderartige Mache, sondern auch durch die Tiefe und Kraft der Empfindung. Man kann die Beobachtung nicht weiter treiben und die Gabe des Beobachtens ist ja, nach Balzac, der wichtigste Theil des menschlichen Genius!»

Und doch liebt sie ihn nicht, den Meister der Realität. Sie eifert ihm nach, doch mit der Furcht im Herzen, dass man seinen Einfluss in ihren Arbeiten sehe. Der höchste Künstlerstolz ist auch ihr eigen, sie will nicht nur gute Bilder malen, Preise erzielen, sie will auch in ihrer Kunst «Jemand» sein und bleiben, nicht der Schüler eines Anderen. Sie hat eine «tolle Lust, dem grossen Manne zu gefallen», sie fühlt, dass das ihr Gesicht belebt, sie frisch, lebhaft sprechend werden lässt. Sie fragt sich aber: «Was müsste die wahre Liebe aus mir machen, wenn solche Possen so auf mich wirken?»

Sie kommt aber nicht, diese Liebe. Sie träumt weiter von einem noch Grösseren, von dem Gott-Künstler, wie Wagner einer sei. An die Stelle des Prinzen Napoleon ihrer ersten gesellschaftlichen Zeit, ist der Fürst im Reich der Musik getreten.

Inzwischen schreitet sie in ernster Arbeit fort. Im Jahre 1883 erhielt sie im Salon für ihr «Jean und Jaques» die «Ehrenvolle Erwähnung.» Aber ihr Bild erhält einen schlechten Platz — sie hängt spottend das Täfelchen mit der Inschrift «Mention honorable» ihrem Hündchen an den Schwanz, das vor Furcht nicht zu bellen wagt; 1884 erhält sie für das «Meeting» nicht die erwartete Medaille — sie ist ausser sich, tröstet sich nur mit der Anerkennung selbst der Presse, dass sie ungerecht behandelt sei. Händler und Liebhaber



Marie Baschkirtseff. Das Meeting.

beginnen sie zu besuchen; aber sie verkauft ihre Bilder nicht, so sehr sie sich freut, dass eine von ihr zu einer Lotterie verschenkte Skizze auf einer Auction einen guten Preis bekommt. Die Zeitungen beginnen von ihr zu sprechen, die Grossen der Gesellschaft zeichnen sie aus.

Schon hat sie gegen die Verläumdung zu kämpfen. Man sagt, Bastien-Lepage helfe ihr an ihren Bildern, obgleich sie in Wahrheit ängstlich verhindert, dass er sie unfertig sehe, um nicht zu sehr unter seinen Einfluss zu kommen. Man klagt sie ferner an, zu viel in der Welt zu leben, um eine wahre Künstlerin zu sein. Sie zählt die drei, vier Bälle im Jahre auf, welche sie

besucht und auf welchen gut gekleidet, hübsch und begehrt zu sein, ihr die grösste Freude macht. Mit Stolz stellt sie dem entgegen, was sie gearbeitet, geleistet habe. Sie schildert ihre Bilder in kurzen, schlagenden Ausdrücken: Die sechs Buben, die das Vogelnest in der Hand den grössten betrachten, «das scheint gemein, nach der Beschreibung, aber in Wirklichkeit bilden alle die Köpfe beisammen eine höchst lustige Sache.» Oder das Bildniss des Jugendfreundes Bojidar vom October 1883, der vom Zimmer aus dargestellt, nachlässig an das Gitter gelehnt auf dem Balcon steht; hinter ihm, im vollen, Licht sieht man die Giebelmauern des Nachbarhauses, die Strasse tief unten — Alles gemalt wie ein «guter Manet», nach Julian's Ausspruch. Oder sie erinnert sich früherer Arbeiten, als sie, kaum der Malschule entlaufen, mit kecker Hand und köstlicher Unbefangenheit in der Auffassung ihre Umgebung, ihre Freundinnen und Verwandten im Bilde festhielt. Oder sie vertieft sich in die Bildhauerei, wenn sie, ihrer formalen Begabung sicher, an ihrem Farbensinn zu zweifeln beginnt: Da entwickelte sich eine Nausikaa unter ihren schönen Händen aus dem Thone, eine nackte Figur in Lebensgrösse, die das Gesicht in die Hände fallen lässt und im Schmerz über den scheidenden Odysseus weint, in einer Haltung von wahrer Verlassenheit, vollkommener Verzweiflung, so jung, so herzlich, so traurig, dass sie ihr Werk selbst tief ergreift. All das Kämpfen und Schaffen stellt sie dem Feinde entgegen, der in ihr wirkt und wächst. Doch das Ringen ist vergeblich; die Krankheit schreitet unerbittlich fort, gerade jetzt, wo ihre geistige Kraft sich voll entwickelt, schwindet die körperliche. Eine tiefe Verzweiflung erfasst das unverändert schöne, glänzende Mädchen: »Ich bin zu unglücklich, um noch zu hoffen, dass es einen Gott gebe, der Erbarmen mit mir hat. Aber wenn es einen Gott gibt, liesse er dann all' das geschehen, was geschieht! Was habe ich gethan, dass ich so elend bin. Das Lesen in der Bibel gibt mir den Glauben nicht. Sie ist nur eine geschichtliche Urkunde und alles, was in ihr Gott betrifft, ist kindlich. Man kann nur an einen abstracten Gott glauben, an ein grosses Geheimniss, Erde, Himmel, Alles! Das ist aber ein Gott, der für uns nichts thut. Man betet ihn an und man macht sich sein Bild, indem man zu den Sternen blickt und die Fragen des Wissens durchdenkt, die Fragen des Geistes, wie Renan. — Aber ein Gott, der Alles sieht, Alles leitet, von dem man Alles erflehen kann — diesen Gott möchte ich glauben! Wenn er lebt, warum lässt er all' das geschehen?»



Marie Baschkirtseff. Bildniss.

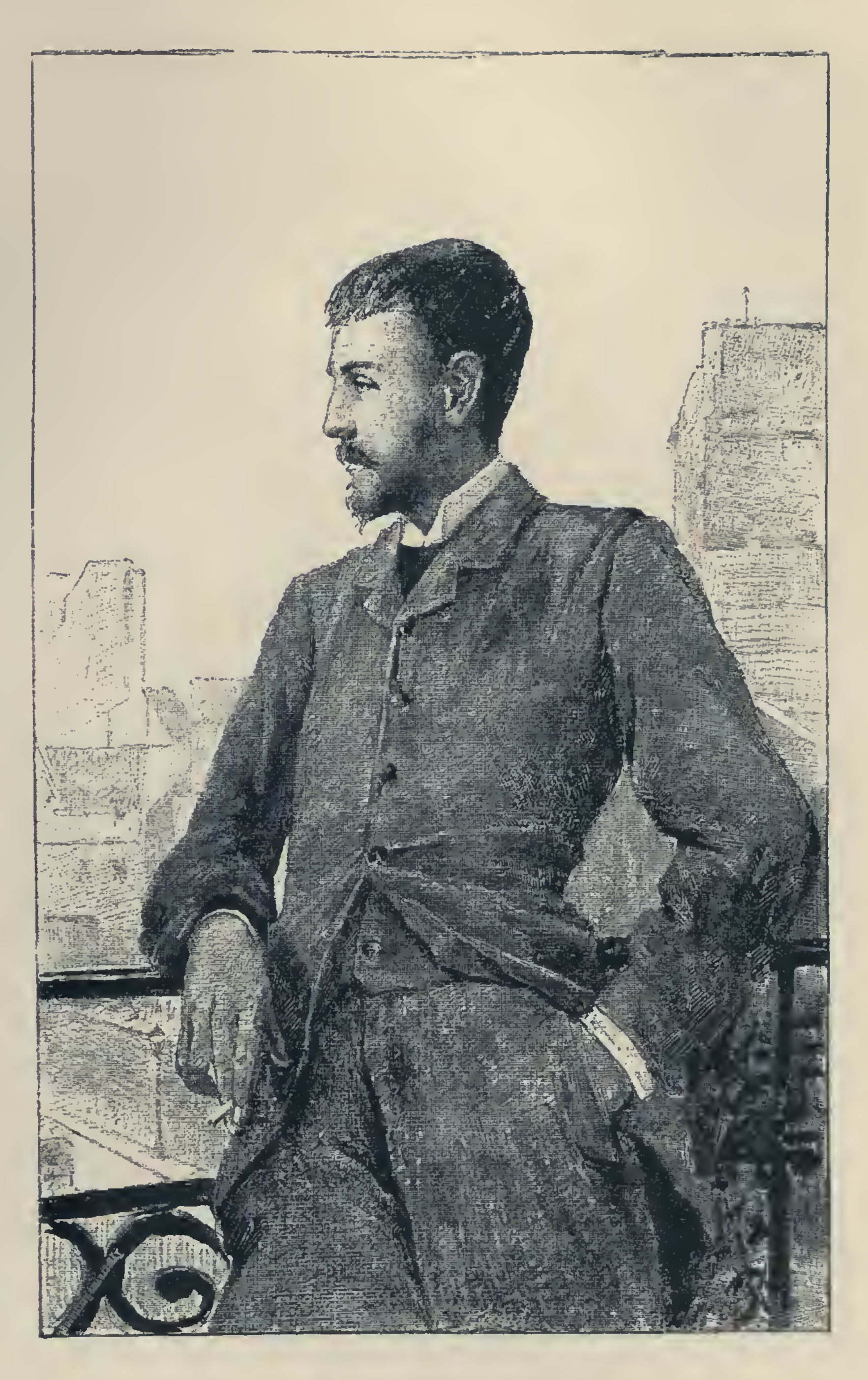
Und ein anderes Mal:

«Es regnet! Aber es ist nicht blos dies . . . Es geht schlecht mit mir . . . Das ist Alles eine Ungerechtigkeit: Der Himmel drückt mich zu Boden . . . Doch — noch bin ich in dem Alter, wo selbst noch in's Sterben ein Rausch der Begeisterung sich mischt. Mir scheint, dass Niemand eine so allumfassende Liebe habe, gleich mir: Die Künste, Musik, Malerei, Bücher,

die Welt, Kleider, Luxus, Lärm und Ruhe, Lachen und Traurigkeit, Schwermuth und Scherz, Liebe, Kälte, Sonne, alle Jahreszeiten, alle Witterungsarten, die ruhige Fläche Russlands und die Berge um Neapel, im Winter der Schnee, im Herbst der Regen, das Frühjahr mit seinen Thorheiten, die stillen Tage des Sommers und die schönen Nächte mit den blitzenden Sternen — ich bewundere Alles, ich bete es an, es zeigt sich mir in seinem Reiz und seiner Tiefe. Ich möchte Alles sehen, Alles besitzen, Alles umarmen, mich an Alles hingeben, und dann, wenn es sein muss, sterben, in zwei Jahren oder in dreissig Jahren, aber sterben in begeisterter Lust, das letzte Wunder zu durchkosten: Dieses Ende aller Dinge oder diesen göttlichen Anfang . . . Diese allgemeine Liebe ist nicht nur der Traum einer Brustkranken. Ich war immer so, so habe ich schon vor zehn Jahren in mein Tagebuch geschrieben!»

Schlimme Kunde kam. Bastien-Lepage war in Algier schwer erkrankt, im Sommer 1884 kam er als ein hoffnungsloser Mann nach Paris zurück. Marie besuchte ihn viel, ihre Mutter und Tante halfen der Mutter und dem Bruder des Malers in der schweren Pflege.

Er kann nicht mehr malen, er wird nur mit Mühe in das Bois de Boulogne gebracht, um seiner Freundin Arbeit zu sehen.



Marie Baschkirtseff. Bojidar.

Am 20. October 1884 sagt das Tagebuch: «Obgleich das Wetter köstlich ist, kommt Bastien-Lepage zu mir, statt in das Bois zu gehen. Er kann kaum von der Stelle, sein Bruder stützt ihn unter den Armen, trägt ihn beinahe. Einmal auf einem Lehnstuhl sitzend, ist der arme Bursch ganz erschöpft. Welch' ein Elend! während sein Hausknecht sich wohl befindet . . . Seit zwei Tagen steht mein Bett im Wohnzimmer. Aber weil dies gross und durch spanische Wände getheilt ist, sieht man es nicht. Es ist mir zu schwer, die Treppen zu steigen.»

Damit endet das Tagebuch: Am 31. October war Marie Baschkirtseff todt. Am 10. Dezember folgte ihr ihr Freund Jules Bastien-Lepage, auch erst 36 Jahre alt und in ihm der entschiedenste Vertreter der modernen Hellmalerei, ein Mann, dessen Einfluss den Ton der Ausstellungen fast aller Länder der Welt umgestaltete.

Neben dem Werth ihres eigenen Schaffens, und jenem ihres Buches als «menschliche Urkunde» geht noch dessen Bedeutung als getreuer Spiegel der geistigen

Strömungen im Kunstleben von Paris. Sie ist als Mädchen ja Vielem fern geblieben, was ein Mann schnell erreicht, nur wenig Künstler traten der Fremden, dem Weibe freundschaftlich nahe. Aber sie fand Jene, denen sie als modern empfindendes Wesen geistig verwandt ist; ihre Entwicklung vollzieht sich logisch und ohne Sprung. Die frische Aufnahmefähigkeit, das Gefühl der Verantwortung für die Reinheit ihrer künstlerischen Individualität, mit welchen sie vor Raphael in kecker Ablehnung ihr Kunstleben beginnt, endet in bewusster Pflege der eigenen Kraft, so sehr Zweifel am Werthe dieser Kraft sie quälen. Sie ist im höchsten Grade auf sich selbst begründet, sie sucht die Wahrheit nur aus der Natur und aus ihrem Verständniss der Natur. Sie muss daher vom Maler der «Letzten Tage von Corinth», von ihrem einst über Alles verehrten Lehrer Robert-Fleury, dem Stilisten und Coloristen, zu den Realisten abschwenken. Robert-Fleury schuf in einer Richtung, die schon wesentlich freier von Renaissanceüberlieferung war, als die ältere, etwa Piloty verwandte Schule, die dann in Rochegrosse ihren monumentalsten Ausdruck fand. Er bleibt zwar ihr Berather, auch als sie eine Impressionistin wurde, als sie in Bastien erkannte, dass man in der Naturbeobachtung noch einen Schritt weiter gehen müsse; aber er konnte ihr auf diesem nicht folgen. Doch sah er mit freiem Geist seine begnadete Schülerin ziehen, als diese um nach ihrem Sinne «erhaben», «ideal» zu sein, eine Malerin des «Hässlichen» wurde.

Eines Tages besucht sie ein Kunstschriftsteller, um mit ihr über ihr Schaffen zu sprechen. Er sagte ihr offen heraus, dass er ihre Richtung nicht liebe, aber er sagte ihr grosse Schmeicheleien, um sie mit um so mehr Staunen fragen zu können, wie sie, umgeben von allen Verfeinerungen reichen Lebens, das Hässliche lieben könne. Denn er findet ihre Buben hässlich: ««Warum haben Sie sich nicht ein paar hübsche Buben herausgesucht, das wäre doch wohl gleich gewesen?»»

««Ich habe absichtlich diese gewählt, wenn ich mich so ausdrücken darf»», antwortet sie, ««denn unter den Gassenjungen findet man selten Perlen von Schönheit. Da müsste man in den Champs-Elysées die kleinen Babys mit ihren Bändchen und Gouvernanten malen. Wo ist aber da die Bewegung, wo die wilde, ursprüngliche Freiheit? oder wo gar ein wahrer Ausdruck? Jedes gut erzogene Kind macht schon angelernte Bewegungen»».

Und man höre ihr Urtheil über Manet, den Vater des Impressionismus: «Es gibt bei ihm tolle Sachen, aber auch Ausgezeichnetes. Wenig fehlt, und er wäre einer der grossen Geister in der Malerei. Seine Arbeiten sind fast immer hässlich, oft formlos, aber immer leben sie; Manches macht einen glänzenden Eindruck. Und selbst in den schlechtesten Arbeiten liegt ein sonderbares Etwas, so dass man sie ohne Widerwillen oder Ueberdruss ansehen kann, eine solche Haltung, ein so gewaltiges Selbstvertrauen, gemischt mit einer nicht minder gewaltigen Sach-Unkenntniss . . . Es ist wie die Kindheit eines grossen Geistes. Und dann wieder die Anleihen bei Tizian, Velasquez, Courbet, Goja: Ein Maler bestiehlt den anderen!»

Dies Urtheil ist gewiss merkwürdig. Es stellt das Leben über die Schönheit, die tastende Unbefangenheit über die an Fremde sich anlehnende, überreife, unselbständige Meisterschaft. Die unmittelbare Naturwahrheit findet sie erst bei Bastien-Lepage. Sie weiss es wohl, dass die Welt, dass Paris ihre Ansichten nicht theilt: «Die Schande unserer Zeit ist der schlechte Wille unserer Gebildeten, welche glauben machen, die Kunst, wie sie Bastien schafft, sei nicht ernst, nicht erhaben, und die nur jene Künstler beweihräuchern, welche der Ueberlieferung der «Meister» folgen. Soll man auf die Thorheit dieser Ansichten Gewicht legen, sie bekämpfen? Was ist denn eine erhabene Kunst, ausser jene, welche zugleich mit der vollendeten Darstellung des Körpers, des Haares, der Kleidung, der Bäume, die Seelen, den Geist, das Dasein wiedergibt. . . . Bastien hat jenen göttlichen Hauch, er malt nicht nur die Gestalt, er malt Etwas, was über sie hinausgeht. . . . In seinen Bildnissen sehe ich das Leben der Leute, mir scheint als kenne ich sie — vor anderen Bildern habe ich diesen Eindruck vergeblich gesucht. Was er hat, findet man nur in den religiösen Bildern der gläubigen Italiener wieder. Habt ihr nie auf dem Lande, am Abend, allein, unter reinem Himmel, Euch ergriffen gefühlt von einem Schauer, einem geheimnissvollen Gefühl, dem Aufstreben zum Ewigen, in Erwartung kommender grosser, unbegreiflicher Dinge? Habt Ihr nie einen Traum gehabt, der Euch in unbekannte Welten trug? Wenn nicht — dann werdet Ihr freilich nie verstehen können und thut gut, Euch eine Aurora von Bouguereau oder einen Sittenbild von Cabanel zu kaufen!»

Es ist gut zu sehen, was andere Leute zu den Bildern sagen, welche den Geist des jungen Mädchens, der ausgesprochenen «Realistin», so mächtig anregten. Hören wir den jüngsten deutschen Geschichtsschreiber der französischen Malerei. Er behauptet, bei Bastien habe «die Darstellung des Platten und Trivialen den Gipfel erreicht». «Man darf wohl billig fragen», sagt er weiter, «ob nicht dieselbe Wirkung ohne diesen erstaunlichen Aufwand von Beobachtung und Detailstudien mit Hilfe der mechanisch arbeitenden Photographie erreicht werden kann, zumal jeder seelische und geistige Reflex in den Köpfen der Figuren geflissentlich unterdrückt wird!»



Marie Baschkirtseff. Landschaft-Studie.

Es ist lustig — und traurig, solche Ansichten neben einander zu stellen. Wer hat Recht? Wer ist der Kunstverständige von Beiden, die Malerin oder der Kritiker?

«Die Natur nachahmen», sagt die Erste, «weiter nichts thun, als die Natur nachahmen — das ist leicht gesagt. Nachahmen ohne künstlerische Absicht, ohne innere Gedanken ist thöricht. Man muss mit der Seele nachahmen, wie mit den Augen. Ich werde das nicht vor Tony Robert-Fleury sagen» — und das ist ein Maler, der dem deutschen Kritiker geistig näher steht — «denn er wird's zwar verstehen, aber eine klassische Erklärung dafür suchen, von der ich durchaus nichts wissen will. Er sagt ganz richtig, in einem Bilde jener Art, wie meine «Heiligen Frauen» es sind, gebe es Dinge, die man wissen muss, zum Beispiel den Faltenwurf, die Gewandung.

«Gut, ich werde die Falten machen, wo Falten hingehören, aber ich werde ein modernes Gewand wählen!»

««Das wird schlecht aussehen!»»

«Warum? Leben die Leute nicht, die ich malen will und sind sie nicht von heute!»

««Gut, aber es gibt Dinge in der Kunst, die man wissen muss. Sie können die Falten nicht malen, wie sie fallen, man muss sie herrichten!»»

«Thue ich denn das nicht, indem ich Kleider von 1883 in meiner Weise herrichte. Ich überlege es mir wohl, ehe ich sie wähle, und das Wählen ist mein Künstlerrecht!»

««Das ist gleichgiltig. Sie finden in der Natur Ihr Bild nicht fertig vor!»»

«Ich antwortete nicht, um ihm nichts Unangenehmes zu sagen. Aber was hat das Alles zu bedeuten, wenn das Bild in meinem Kopfe lebt, und die Natur mir die Mittel an die Hand gibt, es auszuführen. Wenn ich Empfindung habe, wird es gelingen, habe ich sie nicht, was nützt mir aller Faltenwurf? Ich brauche einen Bauern, der ungefähr nach meinen Gedanken gestaltet ist und zwei Frauen, die ich schon gefunden habe, die

Eine ist blass, erstaunlich, die Andere ist auch ganz gut. Dann brauche ich einen Platz irgendwo auf dem Land und gutes Wetter. Die Landschaft wird sich in meinen Studien finden! . . . .»

«Können diese Frauen schöne blaue oder braune Gewänder haben? Sie folgen Christus seit Monaten, sie sind Revolutionärinnen wie Louise Michel, sie sind die Ausgestossenen jener Zeit, sie sind ausser dem Kreise der Vornehmheit und Mode. Und während der Tage der grossen Handlung, des Gerichts und der Kreuzigung, konnten sie kaum anders einhergehen, wie in Lumpen. Die Stunde muss noch zum Ausdruck kommen, in der das Ereigniss geschieht. Es soll jene sein, in der die Umrisslinien verschwimmen. In der Ferne: Menschliche Gestalten, die nach dem Begräbniss fortgehen, die Frauen allein, versunken in Betäubung; Magdalene von der Seite, den Ellbogen auf dem rechten Knie, das Kinn in die Hand gestützt, die Schultern hoch, die Stellung muss zeigen, wie sie in Thränen zerfliesst, die Mattheit, die Abspannung, die Verzweiflung — Alles ist zu Ende!»

«Die sitzende Frau ist schwerer. Man muss hier die Betäubung, die Bestürzung, die Seelennoth und die Entrüstung erkennen. Diese Entrüstung muss sehr fein gegeben sein. Eine Welt von Dingen!»

«Und ich unternehme das. Ja ich thue es und ich kann nicht anders, Gott weiss es. Ja er weiss es, dass ich mich davor fürchte, und dass ich auf den Knieen ihn bitte, er möge mir gestatten zu arbeiten. Ich verdiene weder Gunst noch Hilfe, aber er möge mich schalten lassen. Vielleicht wird's ein Schmarren (four) in den Augen der Welt, aber wäre es darum weniger etwas Schönes!»

Es ist immerhin der Mühe werth, diesen «Photographen» hinter dem Apparat zu sehen.

Und in dieser Beziehung ist das Buch der Baschkirtseff als Zeitspiegel auch kunstgeschichtlich lehrreich!



EIN PORTRÄT

VON

EMMA MERK.

In den gebildeten Kreisen Münchens und bei allen denen, die sich, mit Recht oder Unrecht, zu ihnen zählen, ist es Brauch, am Sonntag Vormittag die Ausstellung des Kunstvereins zu besuchen. Man sieht hier neue Bilder, gute und schlechte, und Viele haben an den schlechten, über die man lachen und kritisiren kann, eigentlich das grössere Vergnügen; man sieht auch neue Toiletten und alte Bekannte. Ehepaare begrüssen sich und auch solche, die während der ganzen Woche kaum ein freundliches Wort mit einander tauschen, bieten hier den Anblick liebevoller Eintracht und zärtlichen Einverständnisses.

Herr und Frau Necker waren erst vor kurzem in die kunstliebende Residenzstadt versetzt worden und hatten sich mit Freuden den hier üblichen Gewohnheiten anbequemt. Sie brauchten keine sonntägliche Festmiene zu heucheln; sie waren auch an Werktagen herzlich zufrieden mit einander. Der schon etwas ergraute Mann war stolz auf seine hübsche, kaum dreissigjährige Frau und nannte sie, da sie keine Familie hatten, noch immer mit dem Kosenamen «Kind», den sie sich trotz ihrer stattlichen, üppigen Erscheinung ganz gerne gefallen liess.

Auf diesen Kunstvereins-Wegen war zuerst der Wunsch in ihr erwacht, einmal auch ihr eigenes Bild in einem schönen Goldrahmen zu besitzen, wo möglich in ganzer Figur, am liebsten in einer Balltoilette, denn Frau Rosa besass eine besondere Eitelkeit auf ihre runden Arme und ihre schneeweissen Schultern. Ihr Gatte hatte aber ihre diesbezüglichen Andeutungen bis-

her nicht verstehen wollen und so war der Plan in ihr gereift, den thörichten Mann zu dem Glück, sie auf der Leinwand bewundern zu dürfen, zu zwingen, indem sie ihm das Bild ihrer hübschen Person zu seinem Geburtstage zum Geschenk machte. So viel Einblick hatte sie freilich bereits in das Kunstleben gewonnen, dass ihre begrenzten Mittel — Ersparnisse aus ihrem Toilettegelde — ihr nicht gestatteten, sich an einen der ersten und namhaftesten Porträtmaler zu wenden, deren Pinselstriche mit Tausenden gelohnt werden mussten. Aber sie besass eine Freundin in der Stadt, welche über Münchner Verhältnisse trefflich Bescheid wusste und die ihr, wie in so manch anderer Angelegenheit, so auch in dieser wohl den klügsten Rath geben konnte. Frau Rath Stahlenberg erklärte ihr denn auch in der That, lächelnd, an Künstlern, die bescheidene Ansprüche machten, sei kein Mangel und empfahl ihr einen jungen Maler, der sein Atelier in ihrem Hause hatte, der, obwohl noch Anfänger, schon Proben eines vielversprechenden Talentes abgelegt und ihren kleinen Sohn mit ganz überraschender Aehnlichkeit skizzirt hatte.

«Sie können sich die Studie einmal ansehen, liebe Frau Necker, er hat sie mir geschenkt.»

Das geschah denn auch; Rosa war sehr befriedigt; und an einem kalten Novembertag — es fiel der erste Schnee — klopften die beiden Damen an der Thüre des betreffenden Ateliers.

Albert Kühn war ein schlanker, hübscher Mensch von feinen, liebenswürdigen Manieren; er sprach leisen österreichischen Dialect. Rosa fiel eine gewisse nervöse Erregung an ihm auf, als er die Damen nach ihrem Begehren frug und sie bemerkte, dass seine Augen mit einem heissen, aufleuchtenden Blicke an ihren Zügen hingen, nachdem sie, etwas befangen, ihr Anliegen vorgetragen hatte. Zum ersten Male athmete sie die nach Terpentin und Oelfarben und Firniss riechende Luft eines Ateliers, was einen ganz neuen, eigenartigen Reiz für sie besass, obwohl sie sich, nach den Photographien, die sie bereits von solchem Künstler-Heiligthum gesehen, den Raum etwas behaglicher, lustiger und voller gedacht hatte. Hier war eigentlich recht wenig.

Eine Staffelei, eine mit Tapete überzogene spanische Wand, ein Ruhebett, das wie eine mit einem fadenscheinigen Teppich belegte Kiste aussah, eine Gliederpuppe mit einem spanischen Reiterhut geschmückt und mit einigen seidenen Fetzen behangen, ein alter Tisch mit Mappen, ein paar Rococostühle mit zerrissenem Ueberzug und an den Wänden eine Reihe von Studien.

«Ich fürchte nur, es wird ein wenig kalt hier sein, zum Stillsitzen in einer Balltoilette», sagte sie, leise schaudernd, nachdem man das Nähere vereinbart und die kühnere Frau Rath auch die Preisfrage berührt hatte.

«Dem soll gewiss abgeholfen werden, gnädige Frau», versicherte der Maler, mit einem Erröthen nach der Kohlenschaufel greifend.

Die Temperatur war denn auch recht behaglich, als Rosa zum ersten Male in ihrem schwarzen Sammtkleid, welches das Blond ihrer Haare und das Weiss ihres Nackens auf's vortheilhafteste hob, auf einem der Rococostühle Platz nahm, um nun den prüfenden Augen des Malers still zu halten. Ihre lächelnde Miene war anfänglich etwas steif und erzwungen; sie fühlte eine gewisse Befangenheit; ja ohne die Gegenwart ihrer Freundin, die stickend am Fenster sass, wäre ihr das ganze Unternehmen doch sehr abenteuerlich erschienen. So aber blieb nur eine angenehme Erregung und die Stunden schwanden rasch vorüber.

Sie ging nun mit mehr Vertrauen und Vergnügen in das Atelier; der Maler aber, der bei den ersten Sitzungen recht heiter zu plaudern gewusst, ward von Tag zu Tag ernster, nachdenklicher; eine tiefe Niedergeschlagenheit schien auf ihm zu lasten und die Augen, welchen die junge Frau geduldig standhalten musste, hatten etwas so Ruheloses, einen so fieberhaften, seltsamen Glanz, dass ihr zuweilen ein heisses Roth über Hals und Nacken fluthete, wenn sie dem Blick begegnete. Die Blässe seiner Wangen entging auch ihrer Freundin nicht, aber Rosa hätte ihr um keinen Preis die Vermuthung mittheilen mögen, die in ihr von Sitzung zu Sitzung wuchs, bis zur beängstigenden Gewissheit: dass der Künstler, während er ihre Züge wiederzugeben suchte, sich auf's Heftigste in sie verliebt habe.

Rosa war nicht frei von Gefallsucht und der Gedanke, vor so jungen Männer-Augen begehrenswerth zu erscheinen, hob mit einem angenehmen Prickeln ihr Selbstgefühl. Aber sie war im Grunde eine phlegmatische Natur, die ein wahres Grauen vor peinlichen Szenen, vor leidenschaftlichen Auseinandersetzungen hatte, bei welchen man Energie entwickeln oder gar einen Menschen durch eine directe Zurückweisung verletzen musste. Mit angstvollem Entsetzen dachte sie, wie sich die Situation, in die sie sich begeben hatte, missdeuten liess: Hinter

dem Rücken ihres Mannes, mit verschiedenen kleinen Lügen und Ausflüchten, betrat sie heimlich, Tag für Tag, das Zimmer eines jungen Malers! Wenn dieser sie nun liebte, ihr eine Erklärung machte! Ein Glück, dass stets die gute Frau Rath an ihrer Seite war, die jedes Wort mitanhörte, die dem jungen Mann durch ihre Nähe die Zunge band und zugleich Zeugin war für die Harmlosigkeit ihres Verkehrs in dieser so übel beleumundeten Atelierluft.

Eines Morgens aber, als sie bei der Freundin klingelte, um dort ihre Toilette zu wechseln, ward ihr der Bescheid, Frau Rath sei erkältet und könne unmöglich das Zimmer verlassen. Rosa fand es selbstverständlich, dass in diesem Falle die Sitzung verschoben werden müsse und wollte eben heimkehren, als ihr auf der Treppe der Maler begegnete, der hier auf sie gewartet zu haben schien. Er bat dringend, ihm doch heute, bei dem hellen Licht, ein paar Arbeitsstunden zu ermöglichen, da ihm, in ihrer Abwesenheit, ein unähnlicher Zug an den Augen aufgefallen sei, den er zu verbessern hoffe; mit Ungeduld habe er ihrem Kommen entgegengesehen. Er flehte mit solchem Ernst und mit solch traurigem Gesicht, dass Rosa, der es immer schwer fiel, irgend Jemand ein entschiedenes «Nein» zu erwidern, sich von ihrer Gutmüthigkeit dennoch verleiten liess, ihm zu folgen, obwohl sie sich, während sie die Treppe emporstieg, mit innerlichem Zürnen sagte: Du solltest nicht! Es sieht zu sonderbar aus! Es wird dich sicherlich reuen!

Sie war in ihrem Strassenkleid geblieben, da er ja an dem Gesichte arbeiten wollte. Mit nacktem Hals und blossen Armen so allein vor ihm zu sitzen — nein, das wäre ihr doch zu peinlich gewesen. Sie fühlte ohnedies ein wachsendes Unbehagen, als sich nun die Thüre hinter ihnen geschlossen hatte und sie sich in der verschwiegenen Stille des Ateliers ohne Zeugen gegenüberstanden. Seine Aufregung, seine nervöse Hast waren unverkennbar; die Hände zitterten ihm, als er ihr den Mantel abnahm und dann nach der Palette griff.

Sie musste, ihrer Stellung nach, die Augen so halten, dass sie gerade in sein Gesicht trafen, wenn er den Kopf emporhob.

O Gott, wie elend er aussah! Schatten in den jungen, schmalen Zügen! Ein unnatürlich — krankhaftglänzender Blick! Er that ihr doch von Herzen leid und sie zitterte bei dem Gedanken, ihm weh zu thun, ihm ein hartes, grausames Wort sagen zu müssen. Aber das musste sie doch, wenn sie ihrem Gatten nicht treulos werden, wenn sie ihre ruhige, wohlgeborgene Existenz nicht mit einem Male dem Sturme preisgeben wollte, der sie vernichten konnte!

Mit krampfhafter Angst vor einer Erklärung, zu der er dieses Alleinsein nützen könnte, plaudert sie mit ungewohnter Lebhaftigkeit von Diesem und Jenem, was ihr nur gerade in den Sinn kommt. Er nickt traurig und malt, malt, bald ihr Gesicht, bald seine Zeichnung prüfend; aber es entgeht ihr nicht, dass er sich zuweilen über die Stirne wischt, aufseufzend, wie in unerträglicher Qual.

Und plötzlich springt er auf, legt Pinsel und Palette weg — sie erschrickt, dass sie ihr Herz klopfen hört. Er ist todtenbleich. Nun wird der Moment kommen, den sie lange vorhergesehen hat. Nun wird er vor ihr niederstürzen, ihr stammelnd sagen, dass er sie liebt. Sie muss sich wappnen mit Stärke, suchen nach milden, tröstenden Worten, wie sie ihr ziemen, ihr, der Frau, die ernste Pflichten hat, ihr, die wohl älter ist als er. Aber ein gewisser Reiz liegt ihr doch auch in dieser Gefahr, in dieser Schwüle, in diesem Schweigen.

«Was haben Sie nur?» frägt sie endlich leise.

«O gnädige Frau, — wenn Sie wüssten! Sie würden wohl lächeln, recht mitleidig lächeln! Vielleicht auch würde es Sie traurig machen» — fügte er leiser hinzu.

Er steht am Fenster, um das ein spärlicher Epheu seine grünen Ranken schlingt; ein Strahl der Wintersonne gleitet über sein braunes Haar, über sein hübsches, klares Profil. Und bei dem kummervollen Ton, bei dem tiefen, scheuen Ernst, der aus seinen Worten spricht, kommt plötzlich über sie ein Bangen, das sie noch nie empfunden, eine Angst — für sich selbst.

Mein Gott! Konnte wirklich auch an sie, nur einen Moment lang, die Versuchung herantreten auf diesen lockigen Kopf ihre Hand zu legen, diesen frischen Mund, mit den nun leicht geöffneten, wie nach Athem ringenden Lippen zu berühren! Nein! Nein! das ist Wahnsinn! Welcher Zauber steckt in dieser Luft, in diesem stillen Atelier, dass mit einem Male alle ihre Grundsätze zu wanken beginnen, dass ihr möglich, denkbar erscheint, was sie bisher mit allem Entsetzen einer braven Frau verdammt und verachtet hat? Kennt der Mensch sich wirklich erst selbst in der Stunde der



Paolo Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Kirchgang.



Gefahr und war all ihre Tugend und Treue nur der verdienstlose, rechtlose Schmuck der Unversuchten?

Er darf nicht reden; sie will ihn nicht hören! Nein! nicht in diesem Augenblick, da ihr diese unsinnigen, wunderlichen Wünsche durch den Kopf gleiten! Flucht! Flucht aus diesem berückenden Raum, von diesem blassen, jungen Gesicht, das ihr das Herz bewegt, — das ist das Einzige!

Aufathmend, wie nach einem festen Entschluss, tritt er nun auf sie zu. Aber sie ist aufgesprungen und sucht nach ihrem Hut.

«Ich glaube, — ich meine, es ist besser, wenn ich heute gehe», sagt sie hastig. «Sie sind nicht in der Stimmung zu arbeiten!» —

«O, verzeihen sie, gnädige Frau» ruft er bestürzt, ihre Hand ergreifend, die nach dem Hut fasst, «Nein, bitte, gehen Sie nicht, nicht mit dem bösen Eindruck dieses Moments, in dem ich mich so schlecht beherrschte. Ich will wieder arbeiten. Es wird gehen, es muss gehen».

Seine eiskalten Finger liegen in erregtem Zittern auf ihren warmen, weichen Händen; sein Blick, sein beredter Blick fleht wieder zu ihrem Herzen. Sie lässt den Hut zurückfallen auf den Sessel; sie schämt sich, wie laut ihr das Herz klopft; sie meint, er müsse es hören.

«Ich bin Ihnen eine Erklärung schuldig, gnädige Frau», beginnt er leise.

Im selben Moment wird an der Thüre geklopft. Sie erschrickt und unwillkürlich tritt sie von ihm zurück.

«Meine Freundin wahrscheinlich!» stammelt sie verwirrt. Es ist ihr aber, als habe ihr Schutzengel selber an die Thüre gepocht.

Der Maler öffnet. Das Stubenmädchen der Frau Rath steht auf der Schwelle, mit einem Servierbrett, auf dem sich eine Weinflasche und ein einladendes Frühstück befindet.

«Viele Empfehlungen von der gnädigen Frau und da sie heute nicht selbst Gesellschaft leisten kann, schickt sie den Herrschaften eine kleine Erfrischung mit bestem Gruss».

Rosa nimmt dem Mädchen das Brett ab und ist behülflich den Tisch abzuräumen, auf welchem neben Zeichnungen und Photographien, mehrere Aschenbecher und Cigarrettenschalen herumliegen. Sie thut es hastig, um ihre Verwirrung zu verbergen. Nachdem das Mädchen die Weinflasche entkorkt und einen guten Appetit gewünscht hat, empfiehlt sie sich.

«Ein wunderlicher Einfall der Frau Rath», sagt Rosa nun, mit einiger Verlegenheit den einladenden Imbiss ordnend. Sie fühlt wohl, dass ihr tête à tête sich noch viel abenteuerlicher gestaltet, wenn sie nun auch noch mit dem jungen Künstler tafeln soll; aber der Klang einer fremden Stimme hat doch einen befreienden Luftzug in die Schwüle gebracht, in der sie zu ersticken meinte. Der Anblick der Tellerchen und Servietten, der blinkenden Bestecke und Gläser führt ihr förmlich ihr Hausfrauenthum, die Wirklichkeit wieder vor Augen.

«Darf ich Ihnen einschenken, gnädige Frau?» frägt Albert, der bisher schweigend vor seiner Staffelei gestanden hat und giesst die ersten Tropfen in sein Glas, um dann das ihre zu füllen.

«Auf ihr Wohl, gnädige Frau», sagt er, mit dem Zittern der Stimme, das sie so eigenthümlich ergreift. Erschreckt bemerkt sie, dass er sein Glas mit einem Zuge geleert hat.

Sie hat sich auf einem Tabouret niedergelassen, aber er schleppt ihr höflich einen der bequemen, alten Sessel herbei und nimmt ihr gegenüber Platz. Sie bietet ihm den Teller mit Caviarbrödchen an, die Platte mit rohem Schinken und geräuchertem Lachs.

«Nach Ihnen, gnädige Frau», bittet er.

Sie fühlt nicht den geringsten Appetit; nur um sich zu beschäftigen, nimmt sie ein Stückchen heraus und füllt ihm den Teller.

«Sie müssen der Liebenswürdigkeit meiner Freundin Ehre machen», lächelt sie, mit einem Versuch, eine etwas freiere Stimmung herbeizuführen.

Er isst in der That und wie sie ihn nun eifrig die Gabel zum Munde führen sieht, kommt ihr eine gewisse Beruhigung, vielleicht auch eine leise Enttäuschung.

So elend, so krank vor Leidenschaft, wie sie geglaubt, ist er dennoch nicht, wenn er für wohlschmeckende Delikatessen noch so viel Sinn hat, — in ihrer Gegenwart.

Er hebt plötzlich die Augen und bemerkt den leisen Spott in ihren Mienen.

«Verzeihen Sie, es ist wohl unhöflich und ich muss Ihnen als recht ungebildeter Gesellschafter erscheinen. Aber vielleicht begreifen Sie mein Verstummen, meinen derben Appetit, wenn ich Ihnen gestehe, dass ich seit manchem Tag kaum einen Bissen über die Lippen gebracht habe, ausser trockenem Brod; dass ich vor wenigen Minuten mit einer Ohnmacht kämpfte — vor Hunger».

Sie sieht ihn an, mit grossen, bestürzten Augen, die sich ihr plötzlich mit Thränen füllen.

Es ist die Krisis ihrer Erregung; die jähe Ernüchterung ihrer überreizten Nerven. Hunger! Das klingt nicht wie die gefürchtete Liebes-Erklärung; das ist banal; — zum Lachen fast! Aber Rosa hat ein gutes Herz und mitten in ihrer halben Enttäuschung, halben Befreiung durchrieselt sie ein Schauder.

Hunger! Sie hatte ihn nie in ihrer Nähe gesehen! Sie wusste wohl, dass in England, in Russland, Menschen am Hungertode sterben; sie hätte es nie über's Herz gebracht, einem Menschen, der sie um Brod bat, ein Almosen zu verweigern; aber dass ein Mann in einem anständigen Rock, ein Mann aus ihren Lebenskreisen, der sich wie ein Gentleman benahm, dass er jemals wirklichen quälenden, unerträglichen Hunger leiden könne, das war ihr nie in den Sinn gekommen. Welcher Umschwung in ihrer Stimmung!

Mit fast mütterlicher Güte frägt sie ihn nun nach seinen Verhältnissen und hört die alte Geschichte, die sich in so mancher Künstler-Existenz wiederholt: Er hatte im vergangenen Winter recht gute Zeiten gehabt; dann aber, mit Opfern von Zeit und Geld, ein Bild für die Ausstellung gemalt, das nicht gekauft worden war; ein Auftrag, auf den er gehofft, hatte sich nicht realisirt, ein anderer war ihm noch nicht bezahlt worden. Eine solche Muthlosigkeit, eine solche Verzweiflung hatte ihn eine Weile überkommen, dass er unfähig geworden war, zu arbeiten, dass er allen Ernstes daran gedacht hatte, diesem aussichtslosen Leben ein Ende zu machen. Die bitterste, düsterste Stimmung aber hatte ihn an jenem Morgen erfasst — an jenem ersten kalten Wintermorgen — an dem sie dann gekommen war, um ihm, mit ihrem Vertrauen auf sein Können, den Glauben an sich selbst, an den endlich doch zu erringenden Erfolg zurückzugeben.

In der Stunde hatte er sich vorgenommen, nicht mehr so leicht zu verzagen; wenn es ihm auch immer noch kläglich gegangen war; denn er war fremd in der Stadt, er war zu stolz, um zu borgen.

«Der Geist fasst ja rasch wieder Muth, nur der armselige Magen lässt sich nicht gerne vertrösten», fügt er mit dem Lachen hinzu, das ihm, bei der Elasticität seiner Jugend sofort wieder heiter aus der Kehle klingt.

Rosa aber geht an diesem Tag in tiefen Gedanken nach Hause. Sie hat heute einen Einblick gethan in ihr eigenes Wesen, und in das Leben, der sie schaudern macht.

Der junge Maler aber erhielt noch am selben Tage ein Couvert mit ein paar liebenswürdigen Zeilen und der Vorausbezahlung für das Porträt, welches so grossen Beifall bei ihrem Gatten fand, dass Rosa ihn in seiner heiteren Geburtstagsstimmung zu überreden wusste, nun auch seinerseits etwas für die Kunst zu thun und sie zu Weihnachten mit dem für die Ausstellung gemalten, sonnigen Genre-Bilde Kühn's zu beschenken.

* * *

Seitdem sind ein paar Jahre vergangen. Albert erfreut sich nun eines wachsenden Erfolges, zu dem jenes mit leerem Magen entworfene und doch vorzüglich gelungene Porträt der hübschen Blondine den ersten Anstoss gab. Frau Rosa, die ihm eine gute Freundin geworden, trifft zuweilen in Gesellschaft mit dem jungen Künstler zusammen; und jedes Mal, wenn sie ihn die Platten mit Caviarbrödchen oder Schinken gleichgültig zurückweisen sieht, gleitet noch ein leises Lächeln um ihren Mund.

Aber wie oft sie bei dieser Erinnerung mit Beschämung über sich selbst gelächelt hat, — das hat er nie erfahren.





Felix von Ende pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herbstzeitlosen.



UNSERE BILDER.

«Es ist die alte Geschichte!»

Mit einer «Neckerei», wie sie uns Max Volkhart so lustig schildert, fängt's an. Er ist ein hübscher Bursch und ein Herzensknicker. Lustig ist er auch und nicht verlegen, wenn es gilt, sich aus einer schwierigen Lage zu ziehen.

Nun hat er ein Briefchen durch's Fenster in des Nachbarn Wohnung geworfen, wo die beiden Schwestern einträchtig hausen. Beide gestanden sich's wohl, dass sie gern dem Burschen in's Auge sahen, aber sie gestanden sich's nicht, wie gern sie es thaten. Das Briefchen hat ihnen plötzlich klar gemacht, dass hinter der Neckerei ein Ernst steckt, an den sie bisher selbst nicht geglaubt hatten.

«Wen hatte er gemeint?»

Die Schwestern hatten Jede mit lachendem Mund der Anderen den bedenklichen Fund zugesteckt. Aber sie waren still geworden, als sie prüfend sich betrachteten. Dann hatten sie, wie in stiller Uebereinkunft, die lachende Miene wieder angenommen und beschlossen, ihn selbst zu fragen.

Nun steht er da, selbstbewusst und doch nicht ganz sicher. Es ist auch ihm so heimlich nicht zu Muthe, wie es scheinen möchte. Er sieht, dass seine Neckereien Ernst werden, dass er ein Paris, wenn auch nur vor zwei Göttinnen sei, dass er aber nicht einen der Aepfel vom Schranke nebenan zu vertheilen habe, sondern dass er wohl selbst sich als Preis geben müsse.

Und die Schwestern?

Sie lachen. Aber im Auge der Aelteren leuchtet die Angst vor dem entscheidenden Wort auf, und die Jüngere versteckt, auf ihre Schwester gebeugt, mit nach Innen gekehrtem Blick ihre Unruhe.

* * *

Die Zeit und die Künstler haben sich geändert. Aus dem 17. Jahrhundert sind wir in unsere Zeit übergegangen, aus dem sauberen Bürgerhause der alten Reichsstadt hinaus in den Schwarzwald, auf schattigem Forstweg.

Vor dem kleinen, primitiven Madonnenbildchen stehen, von W. Hasemann dargestellt, zwei Schwestern «In Andacht». Es ist kein Gebet, welches sie in der Tiefe erschüttert. Der Kampf ist vorüber, die Herzchen sind wieder ruhig geworden. Der Bursch ist fort in die Weite, der sie zu trennen drohte. Einträchtiglich wandeln sie zusammen durch den duftenden Wald zur Kirche, einträchtig sprechen sie ihr kleines Gebet: Die Aeltere für den Fernen, die Jüngere für die Schwester, die seiner in Treue harrt . . . Sie bewundert die Ruhe, das Vertrauen Jener . . . . Es ist so still in Baum und Busch, schon hat der Sommer die Vögel verstummen gemacht, leise raschelt es nur hier und da unter den Farren und dem Brombeergeäst . . —

* * *

Unter Azaleen in der Marmorhalle . . . Die Sonne brennt heiss nieder. Wir sind aus der ländlichen Stille, aus dem Denkkreise deutscher dörflicher Unschuld in den fernen Süden versetzt. Conrad Kiesel führt uns den weiten Weg in seinen «Heimathsklängen». In einem Hofe der Alhambra — oder ist's Generalife, oder gar ein Schloss von drüben, über dem grossen Wasser? — haben sich drei Sklavinnen des mächtigen Maurenfürsten zusammengefunden. Die eine stammt aus einem benachbarten Königreiche, eine braune Gestalt mit dunklem Auge und blendend weissen Zähnen, die andern beiden haben die Krieger des Sultans irgend wo an nordischen Küsten geraubt. Aus dem orientalischen Gewande, aus dem erborgten Reichthum schaut überall die blonde, sinnige, germanische Art hervor. Während die Orientalin wie in Träumen dem kommenden Glücke entgegenschaut, das sie hier so gut finden kann wie in einem heimischen Serail, vertiefen sich ihre Genossinnen in den sanften Harfenschlag, mit welchem die eine heimathliche Weisen zurückzaubert,

ferne Lieder von Lenz und Liebe, vom Erwachen des Frühlings aus endlosem Schnee und vom Stoss des Hifthorns, der des jagdgewandten Jünglings Nahen verkündet. Ihr Glück ist fern, doch in Sehnsucht nah'. Ueber die zum Lachen und zu heiterem Geniessen des Tages geschaffenen Gesichtchen gleitet ein Hauch trotzigen Zornes, der aber noch weit ab liegt vom Verzweifeln. . . . . In den alten Liedern, die hier Niemand versteht, wird ja erzählt vom Prinzen, der selbst in Dornröschens verzaubertes Schloss eindrang und den Zauber bannte. . . . Er wird auch hieher kommen in lichtem Stahlkleid mit hellklingendem Schwertschlag!

* * *

Und nun ist Hochzeit. P. Michetti zeigt uns den italienischen «Kirchgang» in seiner ganzen Fröhlichkeit. Francavilla a Mare bei Ancona ist der Ort der Handlung; die Thore der alten Kirche stehen weit offen, man sieht durch die Basilica hindurch das bunte Licht des grossen Rosenfensters über dem Altar. Ein Stück alten Stoffes verdeckt es, der Stoff ist aus dem 14., die Kirche vielleicht aus dem 10. Jahrhundert . . . aber die Kirchgänger sind modern, ganz und gar Leute von heute. Der Pfarrer, der die Ankommenden mit einem Scherzwort begrüsst, die harrende Menge im Schiff, die vier Musikanten am Thor, deren Einer mit Mühe den Hund vom geheiligten Thore verscheucht, die züchtige Braut und der täppisch verlegene Bräutigam, die lustigen, träumerischen oder gleichgiltigen Brautjungfern, die Zuschauer — Alles ist voll modernsten italienischen Lebens, heiterster Keckheit. Der von eben geendetem Regen feuchte Boden glänzt im Wiederschein des Himmels in grauen Reflexen, blaue Nebel liegen auf dem Waldhügel, vorn aber im Menschengewühl funkelt's und glüht's von den frischesten Farben.

* * *

Nun ist's still und herbstlich. F. von Ende führt uns an den ruhigen See, im wohlgepflegten Park. Die Blätter fallen, die schöne Zeit ist vorbei. Stumm, bewegungslos sitzt auf der Bank eine junge Frau und starrt in die Weite. Sie achtet nicht des Kindes, das ihr in harmloser Freude die auf der Wiese zusammengerafften Schätze hinreicht. Ihr Kleid ist schwarz, auch der Kleine trägt eine schwarze Schärpe am hellen Kleidchen: «Herbstzeitlosen» . . . das sind Blumen, die zwar dem Auge gefallen, die aber tief im Innern ein heimliches Gift tragen.

Das ist die alte Geschichte!

«Und wem sie just passieret, dem bricht das Herz dabei!»

* * *

Da lob ich mir die Herren Fratres, wie sie Eduard Grützner in der «Klosterbibliothek» darstellt. Liebesfreud' und daher auch Liebesweh ist ihnen fremd. Aber für ein lustiges Wort ist bei ihnen stets eine gute Statt. Und wenn die Jungherren einmal über die literarischen Schätze kommen, die der Pater Bibliothekar sonst vorsorglich für sich behält, wenn sie, gelehrten italienischen Studien nachgehend, eine gute alte Auflage des Boccaccio erwischen, so dröhnt das Gewölbe wider vom Gelächter der Männerstimmen.

Freilich ist's verboten, in diese Bücher einen Blick zu werfen.

Aber wird der Pater Bibliothekar böse werden, wenn er aus seinem Lauscherposten hinter der Säule hervortritt? Gewiss nicht, denn er gehört zu den Jovialen, Dicken, die einem jungen Bruder auch eine Freude gönnen. Und dann — was nutzt ihm das lustige Buch, wenn er's stets für sich verschliessen soll? . . . .

—st.





Eduard Grützner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

In der Klosterbibliothek.



HEINRICH LANG †

VON

LUDWIG PIETSCH.



Heinrich Lang.

Im vorigen Sommer hat die deutsche Kunst und die Münchener Künstlerschaft ein schwerer Verlust getroffen. Heinrich Lang ist dort nach siebenmonatlichem Leiden verstorben. Im frischen Mannesalter von dreiundfünfzig Jahren musste er dahingehen, den man nach seinem ganzen Aussehen und Gebahren immer für so gefestet, wie wenige seiner Kunst- und Altersgenossen gegen jene Krankheitsanfechtungen und namentlich gegen besondere Art derselben gehalten hätte, die schliesslich seinem reich erfüllten Dasein ein so frühes Ziel gesetzt hat. Glich er doch einem schneidigen Reiterofficier, welchem die stete rüstige Bewegung in freier Luft, in Wind und Wetter, in Sonne, Staub und Regen das Gesicht in die warme röthlich-braune Farbe der Gesundheit gekleidet und den Körper in Strapazen aller Art gegen die Macht aller der schädlichen Einflüsse gestählt hat, denen weichliche Stubensitzer widerstandslos erliegen. Jene Erscheinung des Künstlers täuschte nicht; nur leider die durch sie erweckte Meinung von der Zuverlässigkeit dieser Stählung!

Wenn sich je die vorherrschendste künstlerische Neigung und Richtung eines Malers deutlich in seiner Erscheinung ausgeprägt hat, so war es in der Heinrich Lang's. Mit ganzer Seele war er der edlen Reiterei und allem militärischen Wesen und Treiben hingegeben. Die Begeisterung dafür war seiner künstlerischen innigst verschmolzen. Was er zeichnete und malte, konnte so nur von einem Manne gezeichnet und gemalt werden, der die Dinge zumeist und am liebsten gleichsam aus dem Sattel heraus beobachtet, dem das Pferd der vertrauteste, unentbehrlichste Daseinsgenosse, und der völlig heimisch, wie ein ganz und gar Dazugehöriger, in der Welt ist, die er schildert. —

Das innig nahe Verhältniss des Menschen zum Pferde hat sich zweifellos schon in den weit vor den Anfängen der Geschichte unseres Geschlechts liegenden Urzeiten entwickelt. Auf den ältesten bildlichen Denkmalen erscheint dies Verhältniss bereits völlig ausgebildet; das Pferd als



der höchst geschätzte, werthest gehaltene thierische Lebensgenoss und unentbehrlichste, nützlichste Diener des Menschen, der ihm eins der wichtigsten Bedürfnisse, das der raschen Fortbewegung, und die beiden stärksten männlichen Urleidenschaften von der zerstörenden (denen der andern, der Liebe, entgegengesetzten) Gattung, der zum Kriege und der zur Jagd, wirksamer als jeder andere befriedigen hilft. Wie diese Stellung und Bedeutung im Leben der Menschen zu allen Epochen der Geschichte und bei allen Völkern, dem Pferde immer gleichmässig zugewiesen und erhalten geblieben ist, so blieb sie ihm auch in der bildenden Kunst auf allen Stufen ihrer Entwicklung bewahrt. Meissel, Pinsel und Stift der Künstler aller Epochen sind mit der Darstellung keines anderen Lebewesens, nächst dem menschlichen, so eifrig beschäftigt gewesen, als mit der des Pferdes. Aber nicht immer sind die grössten Menschenschilderer auch die besten Darsteller des Pferdes gewesen. Auf ihrer höchsten Höhe in der Epoche des Phidias erreicht zwar die antik-hellenische Plastik den letzten Grad der Meisterschaft in der Bildnerei des einen wie des anderen. Von den ersten Meistern der Renaissance aber lässt sich dasselbe keineswegs behaupten. Raphael's Pferdebilder bleiben himmelweit hinter seinen Menschenbildern zurück. Die grossen niederländischen Realisten des ihm vorangehenden Jahrhunderts, die Brüder Van Eyck, und auch unser Dürer, erreichten wohl bereits einen sehr viel höheren Grad von natürlicher Wahrheit auch in ihren Pferdedarstellungen; doch auch sie immer nur da, wo das Pferd sich in Ruhe oder ruhig schreitender Bewegung zeigt. Die vlamischen, holländischen und spanischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts machten in der Kenntniss und der lebensvollen malerischen Schilderung des Pferdes zwar gewaltige Fortschritte. Wo es sich indess um das scharf bewegte Pferd handelt, lassen auch sie, fast ohne Ausnahme, die unbefangene, eindringende Beobachtung und damit die natürliche Wahrheit in ihren Bildern nur zu sehr vermissen. Es bildete sich mehr und mehr ein feststehender Kanon heraus, nach welchem die Maler bei der Darstellung bewegter Pferde während dieses, des achtzehnten und eines grossen Theiles unseres Jahrhunderts verfuhren. Sie machten sich wenig Sorge und gaben sich keine Mühe darum, die hergebrachte Darstellungsart der verschiedenen lebhafteren Gangarten durch genaues Aufmerken vor der Natur auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Sie fanden es viel bequemer, an der einmal überkommenen festzuhalten und sie immer, wo es sich um dieselben Aufgaben handelte, einfach zu wiederholen.



In unserem Jahrhundert begannen die Maler in Frankreich wie in Deutschland allmälig diese Ueberlieferung mit kritischeren Blicken zu betrachten. Unsere idealistischen Romantiker in Rom, München und Düsseldorf zwar empfanden kein Bedürfniss, von dem Ueberkommenen abzuweichen. Die Pferde der Raphael'schen Constantinsschlacht, des Heliodor und Attila, allenfalls auch das auf Dürer's «Ritter, Tod und Teufel», waren und blieben ihre Vorbilder. Die Frage, ob nicht eine richtigere, lebenswahrere Darstellung des Pferdes zu denken, zu finden und zu empfehlen wäre, scheint ihnen kaum in den Sinn gekommen zu sein. Das natürliche Pferd zu malen, wie es sich wirklich bewegt, das hätte schlecht in den «hohen Stil» ihrer Kartoncompositionen und Gemälde hinein gepasst. Aber in Frankreich und Deutschland entfaltete sich gleichzeitig im zweiten Viertel des Jahrhunderts neben jener anspruchsvollen grossen «historischen», symbolischen, idealistischen Kunst, die Genremalerei, die es sich zur Aufgabe stellt, das wirkliche Leben, die Sitten, das Thun und Treiben der Menschen ihrer Zeit zu schildern, zu immer reicherer Blüthe. Zu diesem Gebiet gehört auch das Leben im Kriege, im Feldlager, im Manöver, auf dem Gutshof, auf den Gassen, auf dem Pferdemarkt, auf der Post- und Stellwagenreise. Wie diese Genremaler genöthigt waren und sich getrieben fühlten, die wirklichen Menschen aufmerksamer zu beobachten, als es die aus der Phantasie, aus der «Tiefe des Gemüthes» und den — classischen, vorbildlichen Werken der Vergangenheit

schöpfenden, Idealisten gethan, so wandten sie auch den Thieren und vor allem den Pferden, ein viel eingehenderes Studium zu. Der Blick vieler auch von ihnen freilich war und blieb durch die Herrschaft der Schultradition, durch die, aus tausend respectirten, gleichsam heilig gesprochenen und als unfehlbar geltenden, bezeichneten Mustern eingesogenen, Anschauungen noch lange befangen. Sie meinten, sie vermöchten nur das in der Natur zu sehen, was jene sie gelehrt und ihnen gezeigt hatten. Aber die glücklicher begabten, gewissensstrengeren künstlerischen Geister begannen allmälig jenen Bann zu brechen, sich mehr und mehr zur Unbefangenheit des Beobachtens durchzuringen. Horace Vernet, der gepriesenste Pferdemaler während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, einer der grössten Kenner der Natur und Art des Rosses, wie einer der glänzendsten Virtuosen seiner bildlichen Darstellung, ist dennoch, wo es sich um die Wiedergabe der bewegteren Gangarten handelte, nie ganz los gekommen von den traditionellen Anschauungen. Besser ist das dem grossen Zeichner Raffet, ist es den Deutschen Fr. Krüger und A. Menzel, diesem schon in seinen Zeichnungen zu Fr. Kugler's Leben Friedrich's des Grossen, Peter Hess, Monten, Horschelt, Pettenkofen, Albert und Franz Adam und in den ersten Jahren der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dem genialen bahnbrechenden, jugendlichen Meister, der wie ein strahlendes Meteor an unserem Kunsthimmel aufstieg, um nach wenigen Jahren schon wieder von der Nacht des Todes verschlungen zu werden, Teutwart Schmitson, gelungen.

Zu diesen Pfadfindern ist unter den Nachfolgern der Genannten auch Heinrich Lang mit Ruhm zu nennen. Auch er hat, noch ehe die Momentphotographie den Künstlern, die zu bequem sind, ihre Erkenntniss dieser Dinge sich durch eigenes unablässiges tief eindringendes Naturstudium zu erringen, diese Mühe abnahm, wirkliche Entdeckerthaten auf dem Gebiet des Verlaufs und Aussehens der Pferdebewegungen vollbracht. Wenige Künstler zu allen Zeiten sind gleich tief in dieser Richtung vorgedrungen und zu einer so intimen und so wohlbegründeten Vertrautheit mit dem Gegenstande dieser Studien, mit der Natur des Pferdes und allen seinen Lebensäusserungen, gelangt, wie Heinrich Lang.



Das von ihm beherrschte künstlerische Darstellungsgebiet ist keineswegs auf die Pferdemalerei beschränkt geblieben. Aber mit Recht kann man von ihm sagen, dass ihn die Freude am Pferde zuerst zur Malerei geführt hat. Wir kennen Künstler in grosser Zahl, sogar Kriegs- und Schlachtenmaler von Ruf und Namen, die erst auf Umwegen dazu gekommen sind, und weil es nicht zu vermeiden war, sich endlich veranlasst fühlten, auch Pferde zu studiren, zu zeichnen und zu malen. Bei Lang lässt sich gerade der umgekehrte Gang verfolgen.

Er ist 1838 zu Regensburg geboren. Hier besuchte er regelrecht das Gymnasium, um später auf der Universität zu studiren. Früh erwachte in dem Knaben die unwiderstehliche Lust am Pferde, am Zeichnen wie am Reiten des edeln Thieres. Seine Schulhefte wiesen einen überreichen Schmuck von Randzeichnungen, natürlich Pferde und Reiterscenen, auf. Sein Vater, von richtigem Takt und von der richtigen Liebe zu seinem Sohne geleitet, liess ihn schon im zwölften Jahr reiten lernen. Seinen Unterricht erhielt er in der Thurn- und

Taxis'schen Reitschule seiner Heimathstadt. Der Besitzer dieser reich ausgestatteten Ställe, der Fürst jenes Namens, gestattete dem geweckten Knaben gern, dass er sich nach Herzenslust darin umthäte und deren Pferde zeichne, so viel ihm beliebe. Von dieser Erlaubniss machte der junge Lang fleissigen Gebrauch und mit so offenen, klaren und scharfen Augen, dass er bald genug die «conventionellen Lügen» in den lithographirten Pferdebildern des damals sehr geschätzten französischen Manieristen und gefällig-oberflächlichen Chiqueurs Victor Adam, die ihm bisher als Hauptvorlagen des Pferdezeichnens gegeben worden waren, durch den Vergleich mit der lebendigen Natur als das, was sie sind, erkennen lernte. Die Pferde, welche er sich in der Reitbahn bewegen, hinausgeritten werden, auf den Jagdritten galoppiren sah, waren völlig andere Wesen, zeigten ihm ganz andere Gliederstellungen als die Pferde auf seinen Vorlagen. Aber trotzdem er das einsah, vermochte er zunächst dennoch nicht sich ganz davon los zu machen. Wenn er auch mit der ernsthaftesten, ehrlichsten Absicht, treu der Natur zu folgen, diese Thurn- und Taxis'schen Jagdpferde so zu zeichnen strebte, wie er sie sah, so half ihm das Alles nichts und wider seinen Willen geriethen sie immer wieder mehr oder weniger Victor Adam'sch.

Mit siebzehn Jahren bezog Lang die Universität Berlin. Dort ist er regelrecht in der philosophischen Facultät inscribirt. Aber ich bin überzeugt, dass die damaligen Berliner Leuchten der Weltweisheit diesen jungen Bayern nicht zu den eifrigsten und fleissigsten Hörern ihrer Collegia gezählt haben werden. Viel mehr als diese zog ihn die — Anatomie an, die er mit Vorliebe und Lust an der Sache studirte. Das Wichtigste aber für ihn und seine ganze fernere Entwicklung ist eine Bekanntschaft geworden, die er damals in Berlin machte, die mit Carl Steffeck, dem bekannten Maler, der sich auf das Reiten, auf die Pferde und das Pferdezeichnen und -Malen besser verstand als irgend ein Künstler, welchem Lang bisher näher getreten war. Steffeck fand herzliches Wohlgefallen an ihm, der die Hauptpassionen des Meisters in vollem Umfang theilte und einen so sicheren Blick für das Pferd, ein so glückliches, vielverheissendes Talent für's Zeichnen und Malen bewies. Er gestattete dem jungen Studenten in seinen collegienfreien Stunden mit den anderen Schülern in seinem Atelier nach dem Leben zu arbeiten. Lang's



Neigung zum künstlerischen Lebensberuf war erweckt. Er sagte mit Romeo: «hang up philosophy!» und handelte darnach; hing ihr Studium wirklich entschlossen an den Nagel, beschloss sich dem der Malerei ausschliesslich zu widmen und trat gänzlich in Steffeck's Werkstatt ein.

Doch nur für kurze Zeit. Als angehender Künstler kehrte er in sein engeres Vaterland Bayern zurück, das er als Jünger der Wissenschaft verlassen hatte. In München trieb er das Thierzeichnen nach dem Leben und Thieranatomie unter Friedrich Voltz. Trotz seiner Verehrung für diesen Meister sehen wir ihn — ich weiss nicht wodurch bewogen, — sehr bald wieder München verlassen und es mit Stuttgart vertauschen, wo er in die Kunstacademie eintrat. Der herkömmliche academische Zeichenunterricht freilich war wenig nach seinem Geschmack. Die Antikenclasse liess er ziemlich unbesucht. Mehr schon zog ihn der Actsaal und das Zeichnen nach dem lebenden Modell an. Am meisten aber auch hier — die Pferde, wo er sie finden mochte. So war ein Lieblingsaufenthalt für ihn der in der Veterinärschule, wo er nach gesunden und kranken, nach lebenden und todten Pferden zeichnete und studirte, und sich immer inniger und genauer mit ihrem Wesen vertraut machte. In seinem neunzehnten Lebensjahre trat Lang, freilich nur für sechs Wochen, bei der bayerischen Cavallerie als Freiwilliger ein. Diese kurze Dienstzeit unter General Lutz war für ihn ebenso werth und wichtig als künstlerische Studienzeit wie als militärische. Seine Freude am Pferde erweiterte sich zur Freude, zum leidenschaftlichen Interesse nicht nur an der Cavallerie, sondern am ganzen Heer- und Kriegswesen. Seine Skizzenbücher füllten sich mit Studien aus dem Soldatenleben, von den Märschen, Uebungen, Paraden, Lagern, und gleichzeitig warf er sich auf



Heinrich Lang (†) pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das II. und XVII. Husarenregiment bei Vionville am 16. August 1870.



wirkliche militärwissenschaftliche Studien, um auch auf diesem Gebiet vor seinen Kameraden zu bestehen. In dieser eigenthümlichen Wirklichkeit hatte er die hohe Schule gefunden, in der sich seine natürlichen Gaben am schnellsten, sichersten und erfolgreichsten entwickeln konnten. Wo er Pferde und Soldaten sah, zeichnete und malte er sie frisch nach dem Leben, stets ehrlich bemüht, sein Gedächtniss so auszubilden, dass es die



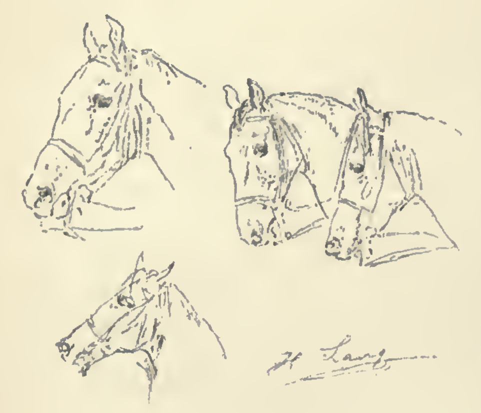
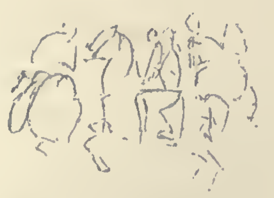
Bilder der flüchtigsten momentansten Bewegungen sich genügend fest und klar einpräge, um sie, die man unmöglich nach dem Modell malen kann, aus der Erinnerung in voller Lebenswahrheit wieder geben zu können. Jahr für Jahr machte dann Lang seit 1858 ausgedehnte Studienfahrten durch Ungarn und die östlichen Donauländer, wo er sicher sein durfte, Pferde in ihrem natürlich wilden, ungebändigten Zustande in fesselloser Freiheit, so wie nirgends sonst in Europa, beobachten und studiren zu können. Diese Wanderungen waren ausserordentlich fruchtreich für ihn. Ein enormes Material an Studien und einen reichen Schatz von Eindrücken, neuen Anschauungen, Einsichten in die Natur der Pferdebewegungen, von Bildmotiven etc. brachte er davon mit heim.

In Wien lernte er auf diesen Reisen den Pferdemaler Franz Adam, einen der Besten unter denen der Vor-Schmitson'schen Zeit, kennen. Dieser empfahl ihn an den damaligen Chef der berühmten K. K. «Spanischen Hofreitschule», Obersten von Nadassy. Von ihm und dem Oberststallmeister Grafen Grünne wurde er in liebenswürdigster Weise aufgenommen und in diese Reitbahn eingeführt. Da wähnte er eine ganz neue und imponirende Welt vor ihm aufgethan zu sehen. «Was ich im Circus», — so schreibt er in einem sehr lesenswerthen, sehr originellen Aufsatz über Pferdebewegung, seine Studien derselben und die Momentphotographie, — «unter Lärm und leidenschaftlicher, activer und passiver Aufregung von Mensch und Thier bisher bewundert hatte, das zeigte sich hier in seiner ruhigen, ich möchte sagen, wissenschaftlichen Entwicklung, so imposant, so monumental, und dazu gerade für die Beobachtung so günstig.» Was er da sah, erweckte seine ganze Begeisterung für das Institut. Selten liess er seitdem ein Jahr vergehen, wo er nicht in dieser Wiener Hofreitschule einige Studienwochen malend und reitend verbracht hätte. —

Nichts ist natürlicher, als dass im Herzen eines so passionirten Militärmalers der Wunsch sehr lebhaft wurde, auch einmal den Krieg in seiner Wirklichkeit, statt immer nur der unblutigen Abbilder desselben in den Manövern, mitzuerleben und mitzumachen. Diese Wünsche aber schienen sich nicht erfüllen zu wollen. Wohl zog Lang 1859 in den sogenannten «Kartoffelfeldzug» mit. Aber der blieb bekanntlich ein Krieg ohne Feind und Kampf und endete, noch ehe er eigentlich eröffnet worden war. Nicht viel besser erging es dem Künstler mit dem, ob auch so viel ernstlicheren Kriege der süddeutschen Staaten gegen Preussen 1866. Lang befand sich bei dessen Ausbruch in Paris, um die moderne französische Kunst und ihre Meister der Militär- und Pferdemalerei in ihrer Heimath zu studieren. Er eilte nach Hause und ritt mit den bayerischen Truppen als Maler und Zeichner in's Feld. Aber auch hier erfolgte die Entscheidung und die Beendigung des Krieges so schnell, dass Jener sich abermals in seinen künstlerischen Hoffnungen betrogen sehen musste und noch in demselben Sommer wieder an seine Staffelei in Paris zurückkehren konnte. —

Damals und dort, im Jahre der grossen Pariser



Weltausstellung 1867, sah ich ihn zum ersten Male. Er malte im Atelier Adolf Schreyer's, der seit einigen Jahren zum Ruhm eines der ersten lebenden Pferde- und Reiterscenen-Maler gelangt war. Bei einem Frühstück in dessen Hause stellte dieser mir einen jungen Mann von mittelgrosser, sehniger Gestalt, raschen, elastischen Bewegungen, eine echte Reiterfigur mit ansprechendem, warm kolorirtem Gesicht, scharfblickenden, grau-blauen Augen, echten Jägeraugen, kurzem, blondem Haar und röthlich-blondem Vollbart vor: «Herr Maler Heinrich Lang aus München.»

Der Name als der eines ausgezeichneten und geschätzten Pferde- und besonders militärischen Genremalers war mir wohl bereits bekannt. Aber von seinen bisherigen Arbeiten war meines Wissens kaum eine nach Berlin gelangt. Nicht der «ungarische Wirthshof», nicht eins von den zahlreichen Pferdeporträts, die er für verschiedene bayerische und österreichische Grosse, vornehme Guts- und Rennstallbesitzer gemalt hatte; nicht die «ungarischen Pferde im Schilf»; nicht die «Czikos, Pferde zur Heerde zurücktreibend». Der Künstler selbst aber gefiel mir ausnehmend durch sein frisches natürliches, von allem Gemachten, Manierirten, Prätentiösen freies, jugendlich keckes und heiteres Wesen. Die Lust am Leben, an der Wirklichkeit, durch das Bewusstsein des Vollbesitzes seiner Kraft, ihre flüchtigen Erscheinungen in wahren und echten Bildern mit rasch und sicher geführtem Stift und Pinsel in jedem Moment festhalten zu können, gesteigert, sprühte ihm aus den hellen, klugen, munteren Augen, klang aus Allem, was er in seinem schwäbisch-bayerisch-wienerischen Dialect sprach. Wer uns damals in dem glanzvollen kaiserlichen Paris dieses Weltausstellungssommers, wo alle Herrscher Europas erschienen waren, um dem neuen Cäsar in den Tuilerien den Beweis zu liefern, wie sehr er, der Parvenu, sich bei ihnen in, ob auch widerwillig gezollten, Respect zu setzen verstanden hatte — wer uns Beiden damals prophezeit hätte, an welchem Ort, unter welchen Umständen, und angesichts welches Ereignisses wir uns das nächste Mal wiedersehen würden, — wir hätten ihn als einen Tollen verspottet und verlacht!

Damals in Paris malte Lang unter dem Eindruck des prächtigen Schauspiels selbst den Rennplatz bei Longchamps mit dem bunten, ungeheuren Treiben, welches ihn am Tage des grossen Junirennens belebt. Wieder nach Deutschland heimgekehrt, wandte sich der Künstler auch wieder zur Bearbeitung ungarischer Motive zurück, die ihm damals zunächst am Herzen zu liegen schienen. 1868 entstanden die beiden Bilder: «Ungarischer Pferdetrieb» und «Ungarische Marktscene», die in München auf der Ausstellung im folgenden Jahre einen grossen allgemeinen Erfolg ernteten.

Freudiger hat kein thatendurstiger, ehrgeiziger und vaterlandbegeisterter junger deutscher Officier den Ausbruch des Krieges gegen den schlimmen Nachbar begrüssen können, als Heinrich Lang es gethan haben mag. Endlich sah er das riesige Studienfeld, wie er es bisher noch immer vergeblich ersehnt und erträumt gehabt hatte, weit vor sich aufgethan. Den wirklichen grossen Krieg, ein gewaltiges Völkerringen, sollte er mit eigenen Augen aus nächster Nähe sehen; alle seine wechselnden und immer malerischen Scenen in ihrer unbegrenzten Mannigfaltigkeit mit erleben, an seinem eigenen Selbst erfahren und geniessen! Und noch dazu einen Krieg, in welchem er mit ganzem, begeistertem, patriotischem Herzen auf der Seite der Truppen stehen konnte, denen er sich anschloss; ein Krieg zur grösseren Ehre Deutschlands und seines engeren bayerischen Vaterlandes insbesondere. Auch die äusseren Umstände und Bedingungen, unter denen er als Maler den Krieg mitmachen durfte, ordneten sich so glücklich, angenehm und förderlich, wie es ein Nichtcombattant irgend erwünschen konnte und wie es nur sehr Wenigen gewährt worden ist.



Auf Empfehlung des preussischen Kronprinzen Friedrich, der Heinrich Lang nach Verdienst schätzen gelernt hatte, wurde Letzterer dem Stabe des zweiten bayerischen Armeecorps (General v. Hartmann) attachirt, der unter dem Oberbefehl unseres Thronfolgers, des Führers «der dritten Armee», stand. Bei den bayerischen Truppen, den Soldaten wie dem ganzen Officiercorps, war Lang von den Manövern und militärischen Promenaden her wohlbekannt und allbeliebt als Zeichner und Maler, der Mann und Ross und Geschütz im Fluge abzuconterfeien verstand, als gründlich unterrichteter, practisch erfahrener Kenner aller militärischen Dinge, und als schneidiger, unerschrockener, unermüdlicher Reiter, der es darin mit jedem Cavallerieofficier aufnahm. Alles was er sich bisher an Beobachtungs- und Darstellungskraft und -Kunst errungen hatte, nun konnte es zur würdigsten Verwendung gelangen. — In der Begleitung des Generals v. Hartmann machte er den ganzen Feldzug mit, in jeder Lage klar um sich schauend, scharf beobachtend, die Bilder und Scenen, die ihm jeder Tag, jede Stunde zu sehen gab, in sich aufnehmend und auf's Papier und die Leinwand werfend. In den Quartieren, im Biwak, auf dem Marsch, bei den Flussübergängen, in den Batterien und Schanzen, mit den angreifenden Truppen vordringend, im feindlichen Feuer, bei den Vorposten, auf den Schlachtfeldern, den Verbandplätzen, vor den belagerten Festungen, in der Umgebung der Höchstcommandirenden, immer und überall war er unermüdlich bestrebt, wenigstens in raschen, sicheren Umrissen auf den Blättern seiner Skizzenbücher festzuhalten, was sich ihm zeigte. So entstand während der acht Monate vom Ausmarsch des bayerischen Heeres bis zum Einzug in Paris eine enorme Sammlung von Zeichnungen, die in ihrer Art fast ohne Gleichen sein dürften. Kam ihm doch keiner seiner Kunstgenossen, denen es vergönnt war, den Krieg als Zeichner und Maler mitzumachen, gleich an militärischer Bildung, noch an Schnelligkeit und Sicherheit der Auffassung der lebendigen und bewegten Wirklichkeit, noch an Treue, Kraft und Zuverlässigkeit des künstlerischen Gedächtnisses.

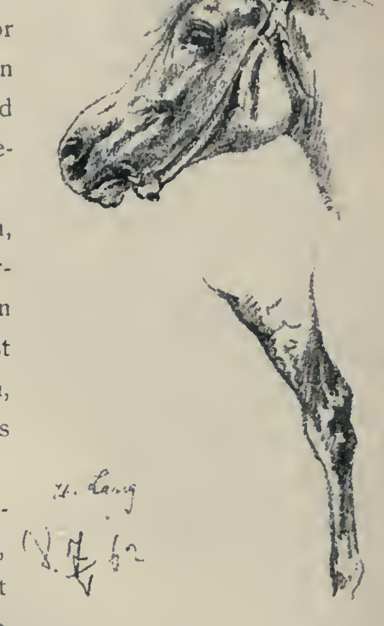


In der Morgenfrühe des 2. September 1870, des Tages nach der Schlacht von Sedan, als Kaiser Napoleon mit seinem nächsten Gefolge sich bereits als Gefangener in's deutsche Lager begeben hatte, stand ich diesseits des Wallgrabens und der niedergelassenen Zugbrücke der damals noch befestigten Vorstadt von Sedan, Torcy, und zeichnete die merkwürdige Scene des Herauskommens des ganzen kaiserlichen Hof- und Feld-Reisewagenzuges, der Equipagen und Fourgons, welche Napoleon nachgesendet wurden, während auf

der Höhe des Walles dichte lebendige Hecken von gänzlich demoralisirten französischen Soldaten von allen Truppengattungen bunt gemengt aufgereiht standen, und diese Abfahrt des Wagenzuges mit ihrem Hohngeschrei und ihren Verwünschungen begleiteten. Plötzlich sah ich einen blondbärtigen, wettergebräunten und gerötheten Männerkopf mir über die Schulter in's Skizzenbuch blicken. Ich erkannte ihn sofort wieder, wie er nicht minder mich. Es war der Heinrich Lang's, den ich zum letzten Male dort in Paris vor drei Jahren gesehen und kennen gelernt hatte. Das war ein köstliches Wiedersehen! Aber sehr bald schon mussten wir uns trennen. Unsere Wege waren verschieden. Ich bin ihm im Kriege, so weit ich mich erinnern kann, sonderbarerweise nicht wieder begegnet. — Siebzehn Jahre später erst ist ihm der sehr verständige, glückliche Gedanke gekommen, seine ganze Kriegsfahrt auch in Worten zu erzählen und diese von ihm niedergeschriebenen Erinnerungen zu veröffentlichen. Nachdem die «Kunst für Alle» längere Proben davon gebracht hatte, ist das Ganze bekanntlich als zweibändiges Werkchen unter dem Titel «Aus den Erinnerungen eines Schlachtenbummlers im Feldzuge 1870/71 von Heinrich Lang» im Verlage von Friedrich Bruckmann in München erschienen.

Das Buch hat Freunde in Schaaren gefunden. Je weniger es auf schriftstellerische Kunst in der Gruppirung des Stoffes, in der Darstellung und Schilderung, auf geschichtsphilosophische oder militärwissenschaftliche Behandlung, auf kühle Objectivität oder patriotische Tendenz Anspruch erhebt, je mehr sich der Verfasser auf die frische, schlichte Darstellung des Selbsterlebten und Selbstgesehenen beschränkt, je subjectiver, persönlicher, naiver seine Erzählung und Schilderung ist, — die überall von unverwüstlicher, guter Laune, frischem, gesundem Humor gewürzt wird und durch die Betrachtung der Vorgänge und Zustände mit den Augen des Malers ihr ganz eigenartiges Gepräge erhält, — um so mehr nur musste die Schrift anziehen, ergötzen und fesseln.

Der Krieg war glorreich ausgefochten. Die Siegerheere kehrten aus Frankreich zurück, und mit ihnen die Schlachtenmaler, Berichterstatter und «Schlachtenbummler». Die Ersteren wiegten sich in dem schmeichlerischen Traum, dass nun in Deutschland die goldene Zeit für sie gekommen sein müsse. Fürsten, Städte, militärische und bürgerliche Corporationen würden jetzt vor Allem beeifert sein, die Thaten unseres Volkes in Waffen und die dadurch herbeigeführten gewaltigen Ereignisse und Triumphe in möglichst grossen, geschichtlichen Gemälden verewigen zu lassen, bei deren Bestellung die Künstler zumeist berücksichtigt werden müssten, welche alledem persönlich als Zeugen beigewohnt hatten.



Diese Zuversicht der betreffenden Künstler erwies sich, wenigstens in Bayern, zunächst als trügerisch. Lang ging noch voller Hoffnung mit frischer Begeisterung an die Arbeit, Skizzen für Bilder aus dem Kriege zu entwerfen, mitgebrachte Skizzen und Studien zu Gemälden auszugestalten. Aber Aufträge von Seiten der Staatsregierung oder König Ludwig's erharrte er vergebens. Er blieb auf den guten Willen und die Liebhaberei der Privatbesteller und Käufer seiner Bilder angewiesen. Zu diesen Gönnern durfte er mit Stolz übrigens auch Se. Kgl. Hoheit den kunstsinnigen Prinzen Luitpold, den gegenwärtigen Regenten des Königreichs, zählen. Dieser nahm den lebhaftesten, persönlichen Antheil an Lang's künstlerischen Bestrebungen und Leistungen. Seine Sympathie galt und bewies er ebenso dem Künstler wie den Werken. Die Kriegsbilder, welche Lang in jener Zeit nach dem Friedensschlusse ausführte, haben die nicht hoch genug zu schätzende Eigenschaft, überall das Gepräge der ehrlichen Wahrheit, des wirklich Erlebten, Gesehenen, Beobachteten, mit allen Fasern des eigenen Wesens Mitempfundenen zu tragen. Dadurch standen sie in so entschiedenem Gegensatz zu all' den aufgebauschten, theatralischen, nach dem alten Compositionsrecept arrangirten Darstellungen der meisten jener deutschen Maler, welche sich die Schilderung von Schlachten und Gefechten aus unserer Zeit zur Aufgabe gestellt hatten. So wie Lang kannte sich damals kaum ein Anderer auf die militärischen Dinge, auf den deutschen Soldaten und auf die Pferde aus, und von aufrichtigerem Wirklichkeitsrespect, wie er, war kein anderer seiner schlachtenmalenden Collegen erfüllt. —



J Ekenaes pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wäsche auf dem Eise.



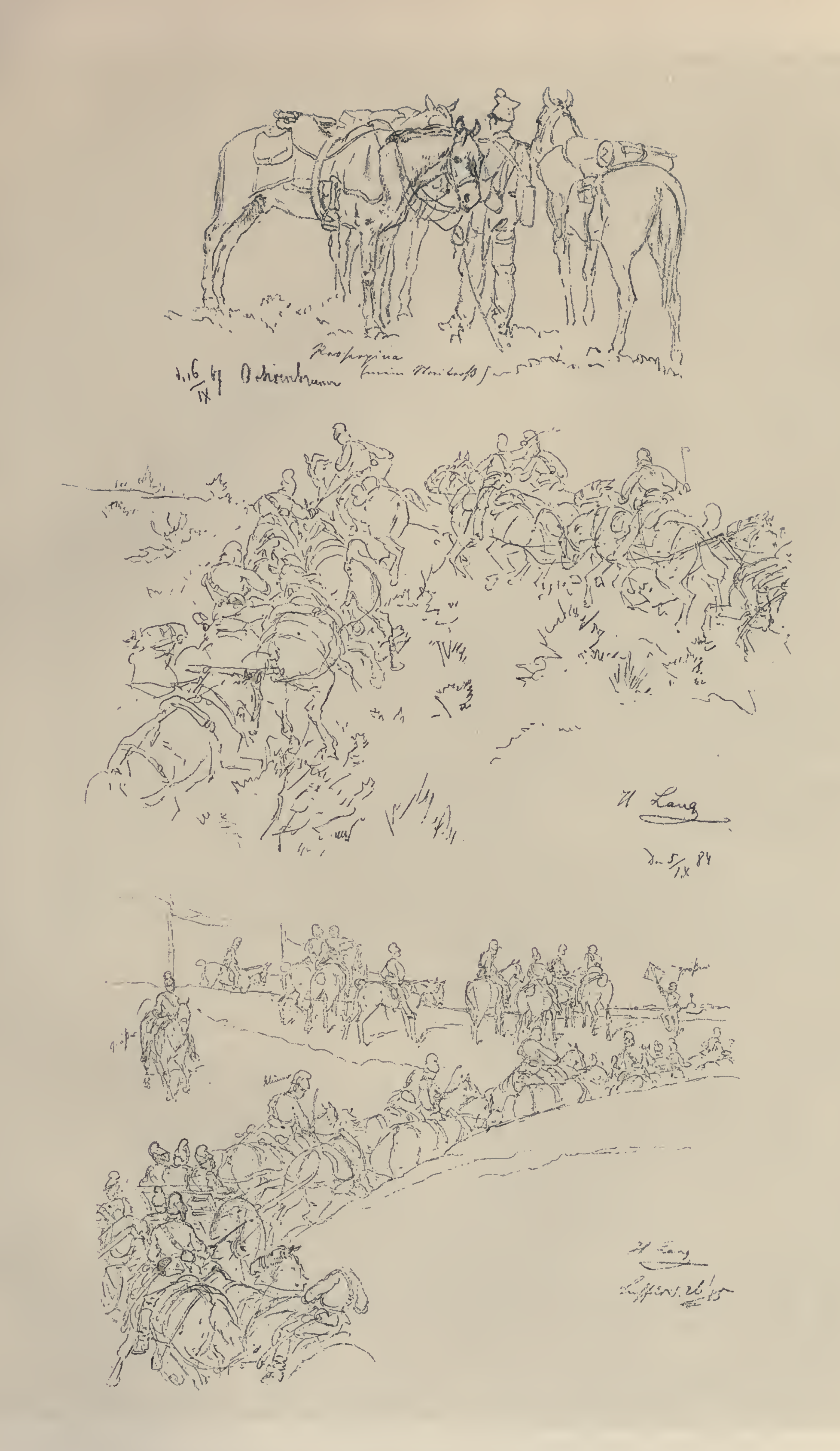


Hume Nisbet pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Westminster Bridge.





Nach drei bis vier Jahren unterbrach er die Kriegsmalerei und ging, um seine Augen und seinen ganzen Menschen einmal wieder aufzufrischen in der Berührung mit einer anderen, ihm noch fremden und neuen, farbenreicheren Wirklichkeit, nach dem Orient. Dort hielt er eine reiche Ernte an Studien und Skizzen nach dem Leben und der Natur. Er hat sie nach seiner Heimkehr vielfach verwerthet in zahlreichen Orientbildern, welche auf ihre Käufer nicht lange zu warten hatten.

Eine andere Welt, in der Heimath selbst, eine Welt, die die gleiche in allen Ländern der Erde ist, die des Circus, der Kunstreiter und Gaukler, hatte seinen Maler- und Reitersinn schon von jeher mächtig angezogen. Er dankte seinen Pferdestudien im Circus Renz, seinen gemeinsamen Untersuchungen des Pferdelaufes und den Discussionen über dies ihm so wichtige Thema mit der grossen Autorität in der Reitkunst, Pferdedressur und Pferdekennerschaft, Herrn Hager, nach eigenem Bekenntniss die schätzenswerthesten Ergebnisse, Anschauungen und Einsichten. Dies ganze Circuswesen und -Treiben mit seinen Thieren und Menschen, in erster Reihe seinen Pferden, wahr und echt in lebensvollen Darstellungen zu schildern, die es ebenso frei von Verzerrung wie von idealisirender Schmeichelei veranschaulichten, erschien Lang als eine sehr lohnende und anziehende Aufgabe, für die Niemand besser berufen und befähigt war, als er, der darin längst gründlich heimisch gewordene Zeichner. Er entwarf zwei Sammlungen von Zeichnungen, in welchen er diese Aufgabe in vollem Umfange mit unvergleichlicher Grazie und feinstem künstlerischem Verständniss löste. Unter den Titeln «Circus-Album» und «Kunstreiter und Gaukler von Heinrich Lang» sind sie 1879 und 1880 im Verlage von Ackermann in München durch Lichtdruck facsimilirt vervielfältigt erschienen und haben im Auslande, selbst in Paris, so gut wie in Deutschland, Freunde, Bewunderer und Käufer in ausserordentlich grosser Zahl gefunden. In diesen kleinen Zeichnungen zeigt sich sein merkwürdiges Talent, die raschesten und seltsamsten Bewegungen von Menschen und Thieren im Fluge zu erfassen und ihren momentanen Eindruck dauernd im Gedächtniss wie im hingeworfenen Bilde festzuhalten, in vollstem Glanz.



Der erste grosse öffentliche Auftrag, welchen Lang in der Zeit nach dem Kriege empfing, betraf kein Bild einer kriegerischen Action. Das 2. bayerische Chevauxlegers-Regiment feierte das Jubelfest seines zweihundertjährigen Bestehens durch ein historisches Carroussel und eine militärische Parade. Der Inhaber des Regiments, Fürst Thurn und Taxis, bestellte bei Lang zwei grössere

Gemälde, in welchen beide Vorgänge dargestellt werden sollten. Mit voller Liebe zu den Aufgaben, führte Lang diese Gemälde durch und der Erfolg entsprach seinen Bemühungen.

Endlich wurde ihm in den achtziger Jahren auch die so lange vergeblich ersehnt gewesene Genugthuung, mit zwei grossen kriegsgeschichtlichen Bildern für die Staatsregierung, behufs Aufnahme in die Pinakothek, betraut zu werden. Die ihm gegebenen, oder von ihm gewählten Gegenstände sind: «Der Uebergang des zweiten bayerischen Armeecorps über die Seine auf der von ihm geschlagenen Pontonbrücke bei Corbeil im September 1870» und «Aus der Schlacht von Fröschweiler (Wörth)». Beiden Vorgängen hatte er als Augenzeuge mit beigewohnt. Er hatte eine Fülle von unschätzbarem Studienmaterial, unmittelbar vor der Natur entworfene Skizzen angesammelt, welche sein Gedächtniss noch unterstützten. Wochenlang machte er nun noch die Pontonierübungen mit, um mit jedem Detail des Brückenschlagens etc. auf's Genaueste vertraut zu werden. Eine grosse Zahl bekannter militärischer Persönlichkeiten mussten auf diesen Bildern in voller Porträtähnlichkeit ihren Platz erhalten. Lang liess sich keine Mühe, — auch nicht die einer in's Enorme ausgedehnten Correspondenz, — verdriessen, um die Bildnisse der betreffenden Männer, wo es irgend möglich war, nach der Natur zu malen oder vorhandene zuverlässige Conterfei's von ihnen herbeizuschaffen; in Bezug auf die geringsten Details der Uniformen jeden Irrthum von seiner Darstellung auszuschliessen, und so ein in allen Punkten treues und wahres Bild des wirklichen kriegsgeschichtlichen Vorganges herzustellen.

Ein anderes eminentes Bild Lang's aus dem französischen Kriege, das wenig später entstanden sein mag, sahen wir in Berlin auf der academischen Jubiläums-Ausstellung im Jahre 1886. Es stellte die berühmte Episode aus der Schlacht bei Sedan, den Reiterangriff der Division Marguerite auf dem Plateau über Floing gegen preussische Infanterie und Artillerie vom 11. und 5. Corps, oder vielmehr einen bestimmten Ausschnitt aus diesem heroischen furchtbaren Schauspiel dar: Die französischen Chasseurs d'Afrique sind in die auf dem Höhenrande südlich von Floing postirte Batterie eingebrochen, werden aber durch das Schnellfeuer der fünf Compagnien des 94. Regiments vertrieben, das sie nach allen Seiten auseinander wirft, so dass Reiter und Rosse vielfach an den steilen Hängen des Höhenrandes, den gelben Wänden der Steinbrüche, hinabstürzen. Dieser wilde rasende Reiteransturm, dies Handgemenge, dies Stürzen und sich im Sturz Ueberschlagen von Ross und Mann ist in dem Bilde mit einer unvergleichlichen Kraft der Wahrheit ergreifend und überzeugend geschildert, wie der Maler es schaudernd selbst erlebt hatte.

Bis zu seiner schweren Erkrankung um Weihnachten 1889 (an der Influenza) versäumte Lang niemals, an den jährlichen grossen bayerischen Manövern im Lechfelde Theil zu nehmen und im dortigen Lager wie bei den Uebungen seine Studien aller militärischen Actionen mit dem alten und immer gleich frischen, nie ermüdenden Eifer vor der lebendigen Wirklichkeit fortzusetzen. Die dort gezeichneten Umrissdarstellungen, mit denen er Skizzenbücher auf Skizzenbücher füllte, geben alle dabei in Frage kommenden Vorgänge und alle die tausend Episoden und Einzelerscheinungen mit einer wahrhaft staunenswerthen Präcision, Lebendigkeit und Richtigkeit in der Ruhe wie in jeder Bewegungsart von Mann, Pferd und Geschütz wieder. Eine Sammlung derartiger Lechfelder Manöverstudien Lang's, speciell von den Schiessübungen im Lechfelde, gleichzeitig mit einer grossen Auswahl von Bleistiftskizzen aus seinen Kriegsskizzenbüchern von 1870/71 erregten noch auf der internationalen Kunstausstellung zu Berlin im vorigen Jahre ungetheilte Bewunderung. Es ist characteristisch für Lang, dass seine derartigen Zeichnungen und Gemälde vor den Augen der militärischen Sachverständigen ebenso bestanden, wie vor denen der künstlerischen, und die Anerkennung der Ersteren mindestens ebenso warm war, wie die ihnen seitens der Letzteren gezollte.

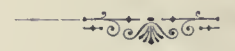
Im Jahre 1884 hatte Lang sich mit der rühmlichst bekannten, trefflichen Landschaftsmalerin Tina Blau vermählt. Ein schönes menschliches Lebensglück schien



ihm durch diesen in reiferem Alter geschlossenen Herzensbund noch für lange gesichert. Aber nur für eine kurze Reihe von Jahren sollten Beide sich dessen erfreuen. Von jener Erkrankung an der Influenza im Jahre 1889 genas Lang zwar noch einmal; doch seine abgehärtete, anscheinend so gefestigte Natur war nachhaltig dadurch erschüttert worden.

Gegen Ende des folgenden Jahres stellten sich immer unverkennbarer die Anzeichen eines ernsten Lungenleidens bei ihm ein. Die Hoffnungen einer Befreiung davon, welche auch er damals auf das Koch'sche Mittel gesetzt hatte, blieben unerfüllt. Das Uebel entwickelte sich unaufhaltsam weiter. Am 8. Juli verschied der Kranke an einer Herzlähmung. Noch wenige Wochen vor seinem Tode wurde ihm die hohe Freude zu Theil, dass sein treuer, fürstlicher Gönner, Seine Kgl. Hoheit der Prinz-Regent, ihn an seinem Krankenlager besuchte.

Sein verhältnissmässig so frühes Hinscheiden ist allgemein und innig beklagt worden und «Jeden rührte sein Geschick». Auch in der, in Parteien gespaltenen, von tiefen Gegensätzen der Anschauungen, Meinungen und Richtungen zerklüfteten, heutigen Künstlerschaft hatte er keine Neider und Feinde. Die echte Vornehmheit seiner Gesinnungen, die Freiheit von allem Kleinlichen, Selbstischen, allem egoistischen Streberthum, die Bereitwilligkeit, in jeder gerechten Sache muthig für Andere einzutreten, das offene, ritterliche Wesen des Mannes mussten ihm die Herzen Aller gewinnen, die mit ihm in Berührung kamen. Auch in seiner Kunst stand er ausserhalb der Parteien. Mit Theorien, was der Maler, und wie er zu malen habe, gab er sich nicht ab. Er hatte seine Freude und Wonne an der lebendigen Welt, die er mit heiterem, klarem, unbefangenem Blick anschaute, und fand dieselbe Wonne darin, das, was ihn in ihr am stärksten anzog und fesselte, so wahr und lebendig in allen Theilen, wie er es irgend vermochte, abzuschildern. Diesem unablässigen, reinen Streben und diesem ungewöhnlichen Vermögen verdanken wir jene reiche Fülle von Werken seines Stiftes und Pinsels, deren bleibender hoher Werth für alle Zukunft nicht allein in ihren rein künstlerischen Qualitäten liegt, sondern kaum minder in ihrer Eigenschaft als Dokumente von unbedingter Treue und Zuverlässigkeit zur Geschichte des deutsch-französischen Krieges, wie zur Kenntniss des deutschen Heerwesens und noch mancher anderen interessanten Seiten des Lebens unserer Zeit.



DIE ROSE.

(Zu dem Bilde von Nonnenbruch.)

Noch ist sie schön. Doch Doppelglühen
Welkt ihrer Blätter zarten Rand:
Der schwere gold'ne Blick der Sonne,
Der heisse Druck der braunen Hand.

Noch duftet sie den Blumenathem
Zur nahen Hand, zu fernen Höh'n,
Und mattend in ihr Sommersterben
Neigt sie das Haupt — noch ist sie schön.

Ernst Rosmer.



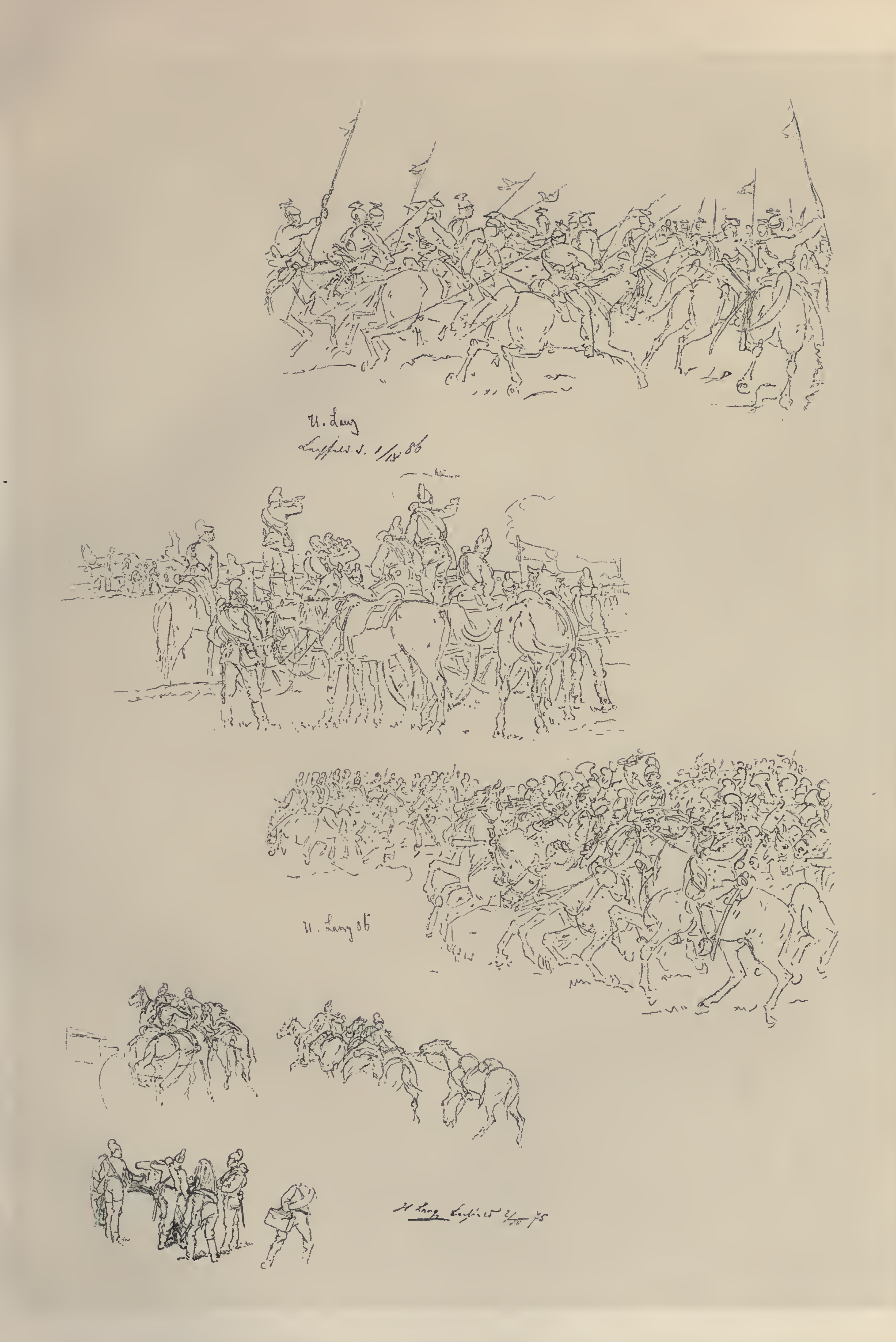


N. Diaz pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Badende Mädchen.





WIRRSAL.

VON

ISOLDE KURZ.

Will denn heute der Tag kein Ende nehmen? Es ist ja, als stünde die Sonne am Himmel festgenagelt zu meiner Qual, so langsam schleicht Stunde um Stunde hin, und keine bringt eine Aenderung. Nichts als das Sausen des Blutes in den Ohren und die rasende Gedankenjagd in dem schmerzenden Gehirn, die jeden Augenblick von Neuem beginnen kann. O Qual, hilflos und krank im fremden Lande dazuliegen, während sich daheim zwei liebende Arme sehnsüchtig nach mir ausstrecken. Ein Glück noch, dass Helene nichts von meinem elenden Zustand ahnt. Sie riethen mir, nach Hause zu telegraphiren, aber ich will es nicht. Nein, geliebtes Kind, keine trübe Stunde soll in dein Leben treten, so lange ich es verhindern kann.

Das sind nun die gehofften Freuden in dem schönen Florenz. Eine dumpfe Krankenstube und eine verdriessliche Wärterin mit ihrer mörderischen weissen Haube, bei deren Anblick sich mir das Herz im Leibe umkehrt, und die nur in's Zimmer tritt, um mich mit dem schnöden Chinin zu quälen. — — Wenn nur wenigstens die grell gemalte Decke nicht wäre mit ihren Eulen und Affen und dem entsetzlichen grünen Papagei. Von dort kommt das Wirrsal herunter und reisst mich fort, fort in die Fieberlande, wo die wilden Wunderblumen sprossen und wo aus ihren Kelchen der Taumel aufsteigt und alles verschlingt. — Halt, wo gerathe ich schon wieder hin? — O, wer hilft mir meine Gedanken festhalten, dass sie nicht nachtwandelnd auf den Dächern klettern! Ich muss ruhig zu denken suchen — mathematisch — in den Zahlen wohnt die einzige Sicherheit. — Nämlich — die Umdrehung der Erde ist doch an allem schuld. Durch diese doppelte Schwingung um sich selbst und um die Sonne ist zuerst der Schwindel entstanden und in der Krankheit fühlt der Mensch erst seinen tellurischen Zusammenhang. So kreisen und taumeln wir mit der grossen Mutter im ewigen Fieber durch die Unendlichkeiten. — — — Nein, nein, nein, so geht es nicht, sonst fängt der Unsinn wieder an.

Ich muss mich wieder an das Tapetenmuster halten, das ist das einzige, was meine Gedanken klar erhält. Ich weiss es schon so gut auswendig, dass ich es gewiss in zwanzig Jahren nicht vergessen werde. Das rothe Feld, die grünen Blätterguirlanden mit der weissen Lilie dazwischen, dann wieder ein Stück rothes Feld u. s. w. — so habe ich es schon unzähligemale durchbuchstabirt. Aber die weisse Lilie ist mein Liebling, eigentlich ist sie eine Lotosblume, aber sie sagt es nicht, weil sie nicht für eine Ausländerin gelten will, wiewohl sie die Landessprache nur gebrochen spricht. Als sie mir in Rom das Sträusschen mit den weissen Blüthen und dem starken jasminartigen Duft zum Kauf anbot, da lachte sie und schüttelte den Kopf, weil ich sie um ihre Namen befragte, aber die schwarzen Augen blickten mich so unwiderstehlich an, dass ich das schöne Blumenmädchen in meine Arme zog. War's ein Verrath an meinem blonden Lieb, dass ich diese rothen Lippen küsste und den Duft aus ihren schwarzen Haaren sog — so habe ich ihn theuer bezahlt. Von ihrem Mund strömte es wie Feuer in mein Blut, der Jasmingeruch betäubte mein Hirn und von dieser Stunde an brach das Fieber aus, das schon seit Neapel in mir geschlummert hatte.

Immer den Blick nach der Wand; die Tapete ist mein Bilderbuch, meine magische Laterne. Das rothe Feld, die Blätterguirlanden, die Lotosblume — ah, was ist das? Sie bewegt sich — sie tritt aus dem grünen Blätterrahmen hervor — sie beugt sich über mich — die schwarzen duftenden Haare fallen über mein Gesicht, ihr Mund brennt wieder auf dem meinen und diese Lippen sind roth wie die verbotene Frucht, die den unvorsichtigen Knaben in qualvollen Tod lockt. Lass mich, ich will nicht sterben, ich muss zu ihr, die jetzt die Stunden bis zu meiner Rückkehr zählt. O geh, deine Haare ersticken mich und auf deinen Lippen wohnt der Tod. — — Aber so ringe nicht so verzweifelt die Hände, ich will ja Alles für dich thun, was du verlangst. — Also am Ganges stand deine Wiege und du bist von fürstlichem Geschlecht. — Das ahnte ich schon, als du mir auf dem Corso die Blumen bot'st, — und schlechte Menschen haben dich aus deiner Heimat fortgeschleppt in fremde Lande und haben dich zur Schau gestellt mit wilden Thieren und seltsamen Vögeln, bis du ihrer Wacht entrannst und einsam in den Strassen von Rom nach einem Beschützer suchtest. — Arme, unglückliche Schönheit, du solltst mir nicht umsonst vertraut haben; ich bringe dich zu den Deinen zurück. Auch deinen Namen werde ich jetzt erfahren

— Belladonna haben sie dich hier genannt — so sollst du auch für mich heissen, mein holdes Gift, meine süsse Fieberblume — — — — Warum duftest du nur so stark nach Moschus? Und warum sind die Hände, die du mir auf den Scheitel drückst, so kalt wie Eis? Gleichviel, sie sind ein Labsal für meine brennende Stirn. Auch ist mir viel wohler, ich glaube, der sanfte Gang deines Elephanten wird mich noch in Schlaf schaukeln.

O Belladonna, wie schön du bist! So mag die Königin von Saba in Judäa eingezogen sein, um das Herz des weisen Salomo zu bestricken. Lass mich den Kopf an deine Schulter legen. Die Tropengluth sengt mir die Schläfen und das Rauschen des fernen Stromes lullt mich ein. Wie heisst das Gebirge, das sich bis in den Aether thürmt und mit seinen schneeigen Kuppen die Wolken schneidet? — Bald werden wir in deinen schattigen Gärten unter Palmen ruhen — der Springquell plätschert sanft, sein zerstäubendes Wasser netzt uns noch die Stirn, und wenn der Abend kommt, so fallen die schönsten Sterne vom Himmel. Die flechte ich dir als Diamanten in's Haar. — Deine schwarzen Sclaven schwingen ihre Palmenfächer und die alte Dienerin reicht uns das kühlende Getränk. — — Nur deine Menagerie hättest du nicht mitbringen sollen. Wie kannst du nur die garstige Eule mit der weissen Haube als Zofe gebrauchen? Und diese frechen Sclaven mit den grinsenden Gesichtern empören meine Augen. Schicke sie fort — ich sage dir, sie sind nichts als verkleidete Affen — das muss ich wissen, ich habe sie ja schon gekannt, als sie in Florenz an der Decke sassen, von einem schlechten Pfuscher auf den Kalk gekleckst. Damals grinsten sie schon so höhnisch zu mir herunter und nur die Rücksicht auf den grünen Papagei meiner Braut hielt mich ab, ihnen die Köpfe zu zerschmettern. Der grüne Papagei aber hat es weit gebracht, denn er ist jetzt Statthalter von Indien und ich kann dir auch sagen, warum. Der Hofhalt seines Vorgängers war nämlich etwas zu kostspielig gewesen, die ausgesaugten Provinzen drohten mit Empörung; man drückte zwar den Aufstand mit Kanonen nieder, aber um den Klagen der Unterworfenen gerecht zu werden, setzte man den grünen Papagei zum Gouverneur ein. Er ist der Weiseste und Mässigste, der je regiert hat, da er sein jährliches Budget auf einen Scheffel Hanfsamen beschränkt. Ich hab es ja immer gesagt, dass bei seinen Talenten noch etwas Grosses aus ihm werden muss.

Nun hörst du, was der unverschämte schwarze Sclav schon wieder von seinem Stammbaum flunkert? Er behauptet, er habe mehr Recht an dich, denn er sei der ältere Sohn und Majoratserbe, und ich, sein jüngerer Bruder, sehe ihm zum Verwechseln ähnlich. Ich will die Verwandtschaft nicht leugnen, aber es ist eine Frechheit, wenn er sagt, dass nach dem Recht der Erstgeburt die Affen die eigentlichen Herren der Schöpfung wären. Die unseligen Naturwissenschaften haben ihnen allen die Köpfe verdreht, jetzt will sich auch noch der fünfte Stand emancipiren. Und du bestärkst ihn noch in seiner Anmassung, wenn du ihm so freundlich zulächelst und es duldest, dass er den schwarzen, haarigen Arm um deine schlanken Hüften legt. Wo ist meine Reitpeitsche? Wart Bursch, ich will dich lehren, wie du dich in Gegenwart deines Gebieters zu benehmen hast!

Und du, Belladonna, warum verzerrt sich dein Gesicht? Du wendest dich zornsprühend gegen mich — aus deinen Augen zücken Dolche auf mich ein! — So vergiltst du deinem Freund und Beschützer?

Zurück, ich will deine verrätherischen Liebkosungen nicht mehr! Meinst du, ich habe den Wink nicht gesehen, den du der alten Eule gabst, damit sie mir das weisse Pulver in's Glas schütte? Da hält sie mir schon wieder den bittern Trank an die Lippen, das elende Zigeunerweib, von der Giftmischerin geschickt. Fort oder ich schlage dich nieder! Was sagst du, du seiest eine barmherzige Schwester? Geh, lass dein Gekrächz, und wenn dir dein Leben lieb ist, so setze dich wieder ganz still hinauf an die Decke.

Kaum bin ich die verfluchte Eule los, so wiegelt Belladonna die ganze Schaar der Schwarzen gegen mich auf. Ich habe ja nichts mit euch, ich habe nur einen frechen Burschen gezüchtigt, wie er es verdiente. Euch hat die tückische Fieberblume gedungen, um ihren schwarzen Liebsten zu rächen. Sie dringen auf mich ein. — Wo sind meine Waffen? O Schande, einem Soldaten seine Waffen zu entwenden und dann den Wehrlosen in Masse zu überfallen! So muss ich den grünen Gouverneur um Hilfe ersuchen. Da spaziert er schon mit seinem rothen Ordensbändchen gravitätisch im Käfigpalast auf und ab.

Excellenz werden einen alten Bekannten nicht verlassen! Ich hatte ja schon die Ehre, Sie zu kennen, als Sie noch im Hause meiner Braut auf dem eisernen Reif sassen, mit einem Kettchen am Fuss und mich jedesmal in den Finger pickten, wenn ich Ihnen Kirschen brachte. Ich bin in entsetzlicher Gefahr — der Auf-

stand tobt durch die Strassen von Kalkutta, von einem rasenden Weib geschürt; sie haben die Affenrechte proclamirt und drohen jeden Menschensohn in Stücke zu reissen. Ich stelle mich in den Schutz der Regierung. — — Weh mir, auch der Papagei ein Verräther, er hasst mich, weil ich seine Herkunft verrathen habe und dass er früher ein Staatsgefangener war. Er gibt mich der tobenden Menge preis, die schwarzen Arme greifen nach mir, die Affengesichter grinsen, ihr Geschrei sprengt mir die Ohren: Es lebe die eine und untheilbare Affenrepublik! Sie schleppen mich nach dem Wasser. — Hilfe, Mord! Sie stossen mich hinab! — Das Wasser steigt mir bis zum Hals — zu Hilfe — ich ertrinke. — — —

Nach dem kalten Bad ist mir wieder viel freier im Kopf, ich muss aber entsetzlich geträumt haben, denn sie sagen mir, ich habe gerast und sei mehrmals aus dem Bett gesprungen. Ich bin auch so müde davon, dass ich mich nicht mehr regen kann, nur meine Gedanken sind schon wieder aufgeregt wie ein Gespann wilder Pferde, das ich mit Kraft in den Zügeln halten muss, sonst stürmt es fort mit mir und schleudert mich vom umgestürzten Sitz häuptlings zur Erde.

Wenn ich nur wüsste, wer der freundliche Mann ist, der an meinem Bett sitzt. Ich hielt ihn vorher für einen Arzt, nun aber sehe ich erst, dass ich der Mann selber bin. — Ich muss ihn anreden, denn er scheint mich nicht zu erkennen.

Erlauben Sie, mein Herr, mich Ihnen vorzustellen. Ich bin Ihr and'res Ich. — Sehr erfreut. — Wir sind, wie es scheint, auch Reisegefährten. Werde ich lange das Vergnügen Ihrer Gesellschaft haben? — So lange die Reise noch dauert, werde ich Sie nicht verlassen, mein Lieber, allein mir scheint's, wir sind schon nah beim Ziel. — Finden Sie nicht auch die Hitze ganz unerträglich? Mir war's, als hörte ich vorhin eine Stimme sagen, wenn sie nur noch um ein weniges steige, so werde das Leben unmöglich. — Das darf Sie nicht Wunder nehmen, lieber Freund. Wir reisen ja mit Windeseile dem Aequator zu. — Ja, ich wusste wohl, dass wir uns seit vielen Tagen in den Tropen befinden. Aber ich dachte in Indien zu sein, nun erkenne ich erst wieder das giftige Fieberland. — Was sagen sie, Fieberland? Mein Lieber, Sie träumen. Sehen Sie sich doch nur um, hier blicken Sie durch mein Glas und sagen Sie mir, ob Sie die Gegend erkennen.

Was sehe ich? Ob ich die Gegend kenne? Nur all zu wohl. Die blühende Stadt mit dem unvergänglichen Dom — und der Fluss, der meine Kindheit sah. In diesem Park am Rhein spielt ein wilder Junge mit seinen Kameraden. Er ist der Abgott des Hauses, der letzte Erbe eines edlen Geschlechts! Ein kleines Mädchen wird von den unbändigen Jungen gescholten und verhöhnt, bis es weinend bei Seite schleicht. Ich kenne den Knaben und weiss, wie gern er die Kränkung gut machen möchte. Er ist zu trotzig, um Abbitte zu thun, aber er küsst den Boden, wo ihre kleinen Füsse gestanden sind und weint heimlich heisse Thränen, weil sie ihn nicht mehr kennen will. — Jetzt ist er herangewachsen — die Eltern sind todt, das Leben hat ihn in seinen Strudel gerissen. Er ist nicht schlimmer als Viele, aber er steht zu hoch, um in der Menge zu verschwinden, und sein Name ist in aller Mund. Nun aber brechen die Gewitter aus, schwarze Wolken verfinstern den Himmel, von der Erde wirbelt Staub wie von tausend Rossehufen auf. Kanonendonner erschüttert die Luft, der Rauch verhüllt den Jüngling. Doch endlich verzieht sich das Gewölk und aus dem Chaos tritt er reiner und besser hervor. Er ist ein Mann geworden und hat in schweren Schicksalsstunden die Schuld einer unberathenen Jugend abgetragen. Schon glänzen die hellsten Sterne auf seiner Brust, vor ihm liegt eine Bahn, wie sie Wenigen offen steht. Wird er das Ziel erreichen? — Und sieh, hier tritt das blonde Mädchen wieder hervor, sie lächelt versöhnt, sie reicht ihm vertrauend ihre beiden Hände. Und jetzt erwartet sie ihn, dass er sie in sein eigenes Haus führe.

Wo ist nun dieser Liebling des Glücks? Und warum trägt das Mädchen plötzlich ein schwarzes Kleid?

Sie weint, sie streckt die Arme hoffnungslos in die Luft, als wolle sie einen Schatten umfangen — und der Mann — der Mann ist verschwunden. Oder sehe ich ihn nicht mehr, weil der Qualm immer dichter wird? Das ist nicht mehr der Dampf der Kanonen — es ist Weihrauch, was mir die Brust beklemmt — viele murmelnde Stimmen — Lichter tanzen vor meinen Augen — und wer steht hier neben mir und senkt langsam seine Fackel zu Boden? —

Aus der Tapete lächelt mir noch einmal die giftige Fieberblume zu, sie winkt mir mit der Hand hinweg — sie zieht mich fort. Es wird Alles dunkel. O Helene, ich kann dich nicht mehr sehen — Lebwohl!



Max Nonnenbruch pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München.

Die Rose.



Carl Wuttke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Tempel der Vesta und Fortuna in Rom.



DIE

VI. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG ZU MÜNCHEN 1892.

VON

CORNELIUS GURLITT.

Kurz nach einander folgten sich in Deutschland die Eröffnungen zweier grossen Ausstellungen, jener zu Berlin und zu München. Beidemal bemerkte ich dieselbe Stimmung unter der Menge der Festgäste. Ich meine unter diesen nicht die Künstler und ihnen persönlich und geistig nahe Stehenden, sondern die Vertreter der Nation, die nicht Kenner sein wollen und Liebhaber zumeist über platonische Zärtlichkeitserklärungen hinaus nicht sind. Die Meisten waren mit sich selbst im Zweifel, ob sie gut thäten, nach ihres Herzens innerster Stimme die moderne Kunst abzulehnen, oder ob sie in das Entzücken derer, denen sie ein besseres Urtheil zutrauten, mit einstimmen sollen. Die Ernsteren unter ihnen wussten wohl das grosse Ringen unsererZeit zu würdigen, aber sie waren sich im Grunde nicht ganz klar, ob das Errungene der grossen Kraftanstrengung wirklich werth sei.

Im Grunde genommen ist es ein gar nicht übertrieben eiteler Gedanke, wenn Jeder von sich glaubt, er wisse was schön sei. Selbst wenn er zugibt, von Kunst nichts zu verstehen, wird er sich doch das Recht zusprechen, zu entscheiden, ob eine Gegend, ein Mädchen oder sonst ein «Knalleffect», um mit Schopenhauer zu sprechen, der Natur gelungen sei oder nicht. In den Ausstellungen aber findet er zumeist herzlich wenig von dem, was seinen Wünschen entspricht. Kopfschüttelnd geht er umher: Es laufen so viele hübsche Mädel herum und die moderne Kunst malt deren so wenig! In München, am Fusse der Alpen kaum ein Alpenbild! Schliesslich sagt er sich verzagt, es müsse eine besondere, nur für den Fachmann vorhandene Kunstschönheit geben, die ihm noch fremd sei!

«Ich verstehe wahrscheinlich nicht genug von Malerei und Bildnerei, um richtig urtheilen zu können!»

Und wer so spricht, dem bestätigen es die Künstler aus vollster Ueberzeugung, dass es eines tiefen Studiums bedürfe, um zu erkennen, was im Bilde schön sei.

Nicht nur in dem in der Entwicklung dieses Schönheits-Ideales voranschreitenden München, sondern auch im erheblich nachhinkenden Berlin raunt man sich mit einer gewissen Schadenfreude zu, dass dieser oder jener «veraltete» Künstler von dem Aufnahmegericht mit seinen Bildern zurückgewiesen sei. Es geschieht dies in aller Stille und man würde im Publicum sehr erstaunt sein, hörte man die grossen Namen solcher, denen dies Unheil begegnete. Weist man dagegen einen jungen Stürmer ab, so ruft er wohl gelegentlich die Oeffentlichkeit zum Zeugen an, dass er das einzig Wahre getroffen habe, nicht jenes Gericht. Ein Künstler von Namen wird seine Niederlage nicht leicht selbst in die Oeffentlichkeit bringen, sondern vergräbt sich in seinen Aerger und macht seinem Zorn über den neu aufgetauchten Geschmack und die siegreiche, ihn pflegende «Coterie» nur unter gleichgestimmten und gleich behandelten Freunden Luft. Und er hat so unrecht nicht, zu klagen und die Welt des Undankes zu zeihen. Denn, riefe man das deutsche Volk zum Richter auf, wäre es möglich das Preisgericht aus Millionen zusammenzusetzen und über Werth und Unwerth eines jeden Bildes eine Volksabstimmung herbeizulenken, so würde wohl sicher das Blatt sich sehr bald wenden. Wer je in einer Zeitschrift, mit einem Rundschreiben sich an die grosse Menge zu wenden versuchte, der weiss, dass diejenige Kunst, welche jetzt in unseren Ausstellungen die führende ist, nur bescheidenen Anklang in der Nation findet. Und wer, wie ich in Berlin lebt, möchte glauben, sie finde gar keinen.

Es ist nun wohl kein Zweifel, dass die Kunst nicht bloss für die Künstler da ist. Stände es so, wie es sollte

um das Schaffen, so müsste es sich mit dem Geschmacke der Menge decken. Es hat wohl Zeiten gegeben, in welchen dies der Fall war und doch sind dies nur die grössten Kunstabschnitte gewesen. Sonst ist der Zwiespalt zwischen den Wünschen der Menge und der ernster Strebenden wohl immer vorhanden gewesen Je stärker er wird, desto mehr bedarf es eines entschiedenen Wollens im Künstler, um den eigenen Anregungen zu folgen. Er vereinzelt sich in seiner Schönheitserkenntniss, er stellt sich bewusst im Gegensatz zu der Naturauffassung der Welt. Der Individualismus zieht in der Kunst ein. Der Maler gibt die Natur wieder, er will vielleicht zunächst blos den Natureindruck durch das Bild verdoppeln. Aber er sucht nach dem Eindruck auf sein Auge, auf sein Herz und legt den Schwerpunkt auf die schärfste redlichste Wahrheit. Man hat nur zu oft verkannt, dass dieser Realismus die stärkste Form des Individualismus ist. Wenn zwei Maler einen Gegenstand ohne alle Convention völlig wahr schildern wollen, so wird die «Stimmung» nach Maassgabe ihres Auges und ihrer Beanlagung eine grundverschiedene werden.

Im Grunde ist also die Mutter der modernen Kunst die tieferfasste Natur. Wer die Natur versteht, sollte aller Logik gemäss auch diese Kunst verstehen. Ich habe nun bei Thoren und Weisen oft genug angefragt, und immer gefunden, dass sie alle der Meinung waren, dass die Natur selbstverständlich Jedermann verstehe. Gerade darin fand ich oft ihre Missbilligung der modernen Kunst, dass sie diese für nicht der Natur entsprechend erklärten. «So weiss wie so ein Hellmaler sie hinklext, sieht eine Wiese nicht aus!»

Ich habe mich bei solchen Erwägungen in der Ausstellung immer wieder eindringlich gefragt, ob die Kunst nicht eigentlich doch auf einem Irrwege sei. Als Rembrandt die Werthe der Stimmung zu schätzen lehrte, als er ihr die Schönheit der Zeichnung und der Farbe, die Grösse der Composition, wie sie Rubens ausgebildet hatte, völlig opferte, als er die grossen Gegenstände und gewichtigen «Sujets» verliess, um alte Juden aus dem Ghetto von Amsterdam zu malen, als er das Gegenständliche scheinbar vernachlässigend an Jene sich mit seiner Kraft wendete, welche dem Spiel des Lichts auch in der Natur mit prüfendem Auge zu folgen gelernt haben, — da befand er sich bald in einer der modernen Kunst ähnlichen Lage. Es war das, was er schuf, zu sehr seinem eigensten Wesen angepasst, um Jenen zu gefallen, die nie aus sich selbst heraus können, er war dem breiten Massengeschmack zu schwer verständlich, um Jenen zu behagen, welche die Kunst für eine gebratene Taube ansehen, deren Pflicht es sei, ihnen in den Mund zu fliegen. Und da entstanden neben Rembrandt die Lairesse und van der Werff und brachten Allen verständliche Vorgänge, Illustrationen zur Antike und zu den Classikern, in sauberen glatten Farben, ein bischen Sinnlichkeit — doch nicht so viel um anzustossen, um zu erschrecken, — und Anmuth in Hülle und Fülle. Und der Erfolg war, dass man Rembrandt mit seiner Kunst vergass oder doch nur als schwerverständliches Phänomen feierte und dass die Völker mit Sack und Pack sich der «galanten» neuen Kunst zuwendeten, die sie ohne Umstimmung ihres geistigen Auges befriedigte.

Steht Aehnliches unserer Kunst bevor? Es ist nicht unmöglich, wenn auch Anzeichen dafür bisher namentlich in Deutschland selten und die einzelnen Versuche zu schwach sind. Der Weg, den unsere Kunst ging, ist ja eigentlich der umgekehrte. Wir hatten noch vor zehn Jahren eine deutsche Kunst, die den Massen behagte, es war für diese ein wahrer Genuss, durch die Ausstellung zu wandern und zwar schon deshalb, weil sie ziemlich sicher sein konnten, dass ihr Urtheil mit dem der «Kenner» im Wesentlichen übereinstimmte, während sie jetzt zumeist den Aerger haben, unter dem Bilde, welches ihnen am hässlichsten erscheint die Inschrift zu lesen: «Grosse goldene Medaille.»

Es gilt heute fast als Vorwurf, wenn man von einer Schöpfung sagt, sie gefalle aller Welt. Defregger hat uns wieder ein Bild in der Münchener Ausstellung vorgeführt. «Vor dem Tanz» hat alle guten Eigenschaften des Meisters. Die Frische und Kraft in jeder Bewegung der Burschen und Dirndln, die Unmittelbarkeit in der Beobachtung des Ausdruckes, die heitere Grundstimmung in den Seelen wie im malerischen Tone, den satten braunen Renaissanceton — kurz es hiesse nur all Das zusammenschreiben, was seit Jahrzehnten an Rühmenswerthem über Defregger gesagt wurde, um die Vorzüge auch dieses Bildes zu schildern.

Und doch ist die Kunst Defregger's, die einst so rasch und siegreich in die Herzen unserer Nation einzog, sie in allen ihren Theilen mit Behagen erfüllte, heute zu einem Kampfruf im Streit geworden. Die zahllosen Genossen, welche Defregger einst besass, sind ihm zum

grossen Theile bis zu einem gewissen Grade untreu geworden. Die Bauernmalerei ist nicht mehr so in München vertreten wie früher und wird, soweit sie auf der diesjährigen Ausstellung erscheint, doch schon wesentlich anders betrieben. Wenn A. Eberle, H. Kotschenreiter, R. Falkenberg, Hugo Kauffmann und viele andere Stützen jener Kunst, die noch vor Kurzem so lebhaft als local und darum besonders ächt gefeiert wurde, würdig fortführen, so bringt der Schwabenmeyer, A. Gabl, H. König, E. Rau, Mathias Schmid, namentlich aber A. Röseler etwas von der neuen Kunst in die bayerischen Schenken und Bergthäler, was an Holland mahnt und wohl malerisch ein Fortschritt, aber zugleich ein Abfall von einer geschlossenen, in sich wohlbegründeten Schule ist.

Die Buben und Dirndln in den Thälern und auf den Bergen Oberbayerns und Tyrols sind vor dem Ansturm der Impressionisten nicht blasser geworden



Otto Strützel. Gartenstudie (Fürstenfeld-Bruck).

— soviel steht sicher fest. Die Maler sehen sie nur heute blasser. Immer noch gehen diese in die Berge, zeichnen die prächtigen, in ihren einfachen Sitten tiefer wirkenden Menschen, malen mit vollem Bemühen, das Wahre zu treffen. Aber das Auge hat sich gewandelt, die Töne haben sich scheinbar geändert. Einst sah man überall das Goldlicht spielen, jetzt findet man silberweisse Reflexe. Das umgebildete Auge sucht in der unendlichen Natur neue Wirkungen — und es thut sehr recht daran. Aber wer bei alter Weise bleibt, wer wie Defregger, an seinem Wesen festhält, dem vermag ich auch nicht zu zürnen, wenn er nur wirklich noch das in der Natur sieht, was er aus ihr malt. Redlichkeit können wir vom Kunstwerk fordern.

Franz v. Lenbach's neuester «Bismarck» ist ein Bildniss ersten Ranges. Es wird andere seiner Darstellungen des Kanzlers zwar wohl schwerlich aus ihrer Popularität vertreiben, aber dem Bild bleibt für

die Dauer neben seinen malerischen Eigenschaften der Werth einer sehr beachtenswerthen geschichtlichen Urkunde. Die Herbheit und das innere Wohlwollen, die behäbige Breite und die sichere Manneshaltung, der Blick voll prüfender Klugheit und doch von grosser Herzlichkeit — das Alles weiss nur ein wirklich grosser Künstler einem grossen Manne nachzufühlen, wie es hier geschah. Vor dem Bilde hatte ich die Empfindung, diesem ernsten, mächtigen Bismarck müssen leicht die Thränen über die Backen laufen — wenn er lacht. Der Zug von Eisenhärte in ihm ruht hinter der Stirn, hinter den Augen birgt sich aber der Schalk, der sich in norddeutscher Selbstironie gefällt. Und das ist eine That von Lenbach, dass er uns den grössten Deutschen nebenbei als liebenswerthen Menschen zu zeigen vermag, in immer wiederholter Darstellung alle Seiten des in einem Werke nicht zu erschöpfenden Mannes festhält.

Derselbe Lenbach bescheert der Ausstellung die Anordnung eines Saales voll alter Bilder aus Privatbesitz, die vieles in seinem Portrait ganz vortrefflich erklärt: Man vergleiche diesen Saal mit jenem kleineren Raum, welchen die Amerikaner für ihre Bilder decorirten: Lenbach braucht alte Teppiche, eine tiefgefärbte Decke, gebrochenes Licht, eine malerische staffelartige Aufstellung, eine Umstimmung des Auges, um dann die farbenleuchtenden Bilder als glänzende Flecke auf diesem tiefen Fond meisterhaft zu vertheilen. Die Amerikaner nehmen ganz moderne helle Stoffe, machen einen ganz schlichten naturalistischen Fries und hängen die Bilder ruhig vertheilt an die Wand. Die alten Gemälde sind unverkäuflich, aber trotzdem erscheinen die verkäuflichen amerikanischen weniger als «angeboten». Ich meine, dass sich die Vornehmheit, welche Lenbach's Bildniss auszeichnet, vielleicht doch auch ganz im Tone unseres Jahrhunderts erreichen lasse. Lenbach kämpft noch den Kampf des Styles gegen die Mode. Die Amerikaner suchen die Mode zum Styl zu erheben; Jene haben erreicht, mit ihrer Zeit künstlerisch in Frieden leben zu können; Lenbach schreitet, mit dem Blick nach rückwärts, seinem Ziele zu. Ist's ein Wunder, dass das jüngere Geschlecht der einfacheren, sicheren Art des Wandelns lieber folgt?

Fritz August v. Kaulbach stellt eine «Beweinung Christi» dar, in welcher sich alles das vereint, was die Bilder der alten Meister gross macht: feste, gesetzmässige Composition, vortreffliche Zeichnung, edler Ausdruck, interessantes Colorit. Wenn es Aufgabe der Kunst ist, das Schöne immer aufs Neue wieder zu schaffen, ohne Nebengedanken, so muss das Bild als eine glänzende Leistung dauernden Werth haben. Der Fehler aller Kritiker — und mithin auch meiner — ist nur, dass es uns an Unbefangenheit in der Würdigung dieser Verdienste fehlt. Wir erinnern uns, dass der pyramidale Aufbau, die planmässige Linienführung der Composition, doch von Wilhelm Kaulbach und über diesen hinaus von den grossen Italienern etwas weiter geführt worden sei, wir werden in den Köpfen an dies und jenes aus verschiedenen Kunstzeiten erinnert; wir fragen als Moderne, wo denn das Licht in dem Bild herkomme, da der Vorgang in dämmernder Abendstunde sich vollzieht und wir suchen im Geiste ausserhalb Titianischer Bilder nach Stoffen, auf welchen so interessante Wandelungen der Colorits vor sich gehen, wie auf den hier dargestellten. Ich weiss wohl, das ist alles recht kleinlich, rationalistisch, denn wo ein Christus stirbt, da wanken die Gesetze dieser Welt. Wenn ich auch sonst sehr wohl und mit Entzücken der vollen Vernachlässigung der Naturwirklichkeit zu folgen vermag, wie sie etwa bei Böcklin oder Burne-Jones erscheint, so wird es mir schwer, unter Kaulbach's Führung auf dem Wege von dieser idealen Höhe der Sorglosigkeit zur Realität gerade auf dem oder jenem Punkte mit Behagen zu verweilen, wohin mich der eine Mittlerrolle spielende Künstler stellen will. Es geht durch unser Schaffen ein scharfer Wind und es zieht besonders heftig an solchen hervorragenden Punkten. Man möchte da sich an eine starke, lebendige Persönlichkeit halten und wird unruhig, wenn man sich an Meister vergangener Zeiten gewiesen fühlt.

Das Beharren beim erreichten Guten, welches die genannten Künstler auszeichnet, eine Tugend, die wir uns nicht durch Junge und Jüngste verunglimpfen lassen wollen, das Concentriren des Künstlers in einer von ihm selbst sich geschaffenen Anschauungsweise ist die Gabe scheinbar nicht eben Vieler in Deutschland. Es ist nicht blos eine kleine Freude für den mit seinen Kenntnissen Prunkenden, dass er ein Bild sofort als das eines ihm lieb oder schon wieder unlieb gewordenen Meisters erkennt, sondern es ist ein Stück Meisterthum selbst, was sich hierin ausspricht. Man sieht daraus, dass er die Welt lehrte, die Welt von seinem Standpunkt aus zu betrachten. Aber es wird nicht alle Tage ein Standpunkt gefunden



O. Strützel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

An der Isar.



und Vieles muss als verbreitender Versuch in Vergessenheit versinken, ehe die Kunst wieder vollen Besitz ihrer Ausdrucksmittel und in diesem ihren festen Halt findet.

Die vorjährige Münchener Ausstellung gab vorzugsweise Einblick in das Ringen der Zeit, sie brachte Schwankungen, Versuche, kühne Anläufe. Die diesjährige ist ruhiger. Ich weiss nicht, ob es die Aufnahme-Jury war, die mit dem Scepter des Ablehnungsrechtes diesen Frieden schuf, oder ob wirklich mehr Einheit in das Streben gekommen ist. Mancher noch nicht ausgefochtene Kampfton klingt hier und da an. Maler wie L. v. Hofmann, Julius Exter, Leopold Graf v. Kalckreuth, von denen einzelne Arbeiten wie verstohlen in die Ausstellung in ihrer coloristischen Wucht hineinschauen, zeigen an, dass heller Schwertschlag draussen, ausserhalb des Glaspalastes noch nicht verstummt ist, dass die Jungen ihr Recht, anders zu sein als die Alten, nicht aufgaben.

Derselben Jury ist aber wohl auch die Verantwortung zuzuschreiben, dass so Vieles des einst gefeierten Alten fehlt. Man muss es sich vergegenwärtigen was Alles nicht da ist, um den Umschwung der Zeit zu erkennen, obgleich das Urtheil in besonnenen Händen lag.

Otto Strützel. Studie aus Willingshausen (Hessen).

Da ist zunächst ein von der Menge vielbeweinter Todter, nämlich das deutsche Genrebild voll Süssigkeit und Philisterseligkeit. Selbst die Grossen und wahrhaft Guten dieser Richtung, wie vor Allem Ludwig Knaus, fehlen. «Die erste Pfeife», «Kind mit Kätzchen», «Blindekuh» und solche Läppischkeiten sind völlig verschwunden. Die Maler deutscher Nation haben die Kinder mit männlichem Ernst anzusehen gelernt, nicht mehr durch die Brille der Tanten und Grossmütter. Fortgeblieben ist ferner fast ganz das einst als naturalistisch viel angefeindete und viel gefeierte moderne Sittenbild. Die Düsseldorfer Ferdinand Brütt und Ch. L. Bokelmann sendeten noch solche Arbeiten und zwar in ihrer Art ganz vortreffliche, ein, aber in ihren neuesten Werken haben, wie ich wenigstens von Bokelmann weiss, auch sie dies Arbeitsfeld geräumt. Die Theater beginnen sich zu leeren bei den Stücken von Dumas-Fils und Victorien Sardou, Lindau und Blumenthal. Dieser Realismus ist fertig, der Realismus der Salons, der guten Gesellschaft mit der anfangs kaum erkannten, später immer deutlicher hervortretenden conventionellen Wahrheit, die, sobald sie erkannt ist, als die schlimmste Unwahrheit erscheint. Man kam ihr hinter die Schliche. Und selbst wo Künstler sich redlich mühen,

der Gesellschaft in's Herz zu schauen, wie W. Pape in seiner Trauung am Krankenlager: «Sei getreu bis in den Tod!», in Georg Buchner's «Gelöbniss», F. B. Doubek's «Gesangsprobe» und in anderen redlich empfundenen Bildern ist man ungerecht genug an die vortrefflichen Aufführungen solcher Scenen auf der Bühne zu denken. Ja sogar vor dem räumlich gewaltigen, malerisch ebenso meisterhaften als modern gehaltenen Bilde von Walter Firle «In der Genesung» konnte ich nicht ganz die Gedanken los werden, als sei die Gruppe vom Künstler nicht erlauscht, sondern habe dieser die, über ihre im Stuhl sitzende, genesende Tochter gebeugte Mutter gebeten, sie in ihrer so überaus ächten und ungezierten Stellung malen zu dürfen.

Weiter fehlt das Bild im Geiste Jacques Offenbach's, das junge Mädchen mit immer noch einen Zoll weiter offenem Busentuch, und zwar fehlt es zum Aerger sehr vieler sonst ganz braver Leute. Es ist nicht nur die Jury, sondern auch die ganze deutsche Kunst trotz alles Schimpfens über ihre Verrohung so erstaunlich ehrbar geworden, dass ich mich schon vor dem Rückschlag zu fürchten beginne. Als Gegenstück fehlt aber auch das Kampfbild des Realismus, der lebensgrosse hässliche Kerl, der noch vor zwei, drei Jahren die Philister in Entsetzen jagte. Damals trug er auf seinen Sabots die Vorwürfe ruhig fort, welche bisher das realistische Sittenbild belasteten. Auch dies hatte man, damals nur an Achilles und Tronje Hagen gewöhnt, für einen «Cultus des Hässlichen» erklärt und erst die brutalste Form der Wahrheitsliebe machte Vielen die feinere, gesellschaftsfähigere, ältere begehrenswerth. Fritz Fleischer's «Hundehexe» ist noch ein in gewissem Sinn sich selbst ironisirender Nachklang dieser die zarten Nerven der Idealisten beleidigenden Kraftäusserung des Realismus. Diese den Kunstfeinschmeckern derb vor die Nase gehaltene Keule war aber doch ein sehr feines und sehr nützliches Geräth. Es hat diese Kunst der Courbet, Bastien-Lepage und aller ihrer Genossen wie ein Gewitter gewirkt, das alle die süssen Kunstpüppchen, mit denen uns Männern zu spielen zugemuthet wurde, in alle Winde jagte. Denn sie lehrte uns vor Allem zu unterscheiden zwischen literarischem und malerischem Gegenstande im Bilde. Dass die Kritiker zumeist böse auf diese Malerei sind, das mag wohl entschuldigt werden: sie nahm ihnen fast das Brod. Denn sie schuf Bilder die man sehen, nicht aber lesen soll; sie malten für die Augen, nicht für die Ohren.

Und so ging denn viel sonst wohlgepflegter Idealismus den Weg in den Orkus. Wir haben einen «Verein für historische Kunst», aber wir haben keine historische Kunst mehr. Die Sammetjacken und Plüschhosen, die Landsknechthelme und Ritterstiefel sind im Preise gesunken. Nur im Miniaturbilde trifft man sie wieder. Dahin, dahin die classische Allegorie, dahin Hellas und Rom, dahin die pathetische Darstellung nationaler Grossthaten, kein Karl, kein Barbarossa, kein Wallenstein, ein kleiner zierlicher «Friedrich» von Seiler: Das geschichtlich Grosse nur noch im Miniaturbilde!

Die Renaissancemalerei mit den schönen Venetianerinnen und den schalkhaften Bürgerstöchtern in weisser Faltenhaube, hat ihren Abschluss erreicht. Hermann Kaulbach malte: «Das Ende vom Lied!» Dem Roccoco, das so stolz die Erbschaft anzutreten bereit war, sind nur wenig Jahre beschieden gewesen. Es lebt in den kleinen feinen Bildchen wie Anton Seitz, Wilhelm Löwith, Josef Munsch, Franz Simm u. A. ein Sonderdasein für Feinschmecker und Mundspitzer, die ihren besonderen Spass an solchen Werken haben, welche nicht zwei zugleich besichtigen können, an Werken für den Privatgenuss. Dahin ist aber auch das Schlachtenbild. Franz Roubaud schildert uns zwar in seinem «Verwundet» über die Schneefelder zurückreitende Tscherkessen und auch sonst mag hier und da noch ein Waffenstück auf der Ausstellung erschienen sein. Aber die grosse Zeit von 1870/71 ist malerisch für München vorüber. Wohl nie ist weniger Schlachtendampf gemalt worden, als jetzt in den Tagen des rauchfreien Pulvers. Und wenn Theodor Rocholl uns nochmals in grossen Bildern an Sedan und Mars la Tour erinnert, so findet er nicht mehr den Wiederhall, wie einst bei den Helden des Feldzuges und der sie bewundernden Nation. Der Patriotismus hat eine andere Wendung genommen. «Gute Werke schaffen!» heisst das Feldgeschrei und «Mit Pinsel und Modellirholz die fremden Nationen schlagen!» die Losung. Der Jubel über die Waffensiege allein thut's nicht!

Nicht minder verschwand das alte Kirchenbild. Selbst wo ein solches, wie Ernst Zimmermann's «Christus erscheint dem Thomas», noch im Aufbau und in der Haltung an tizianische Herrlichkeit mahnt, ist Ton und Ausdruck mit kräftigem Bestreben modern; oder wo uns E. von Gebhardt in kerniger Tüchtigkeit «Christus in Bethanien» vorführt, sehen wir, dass



Otto Strützel. Vorfrühlingsstudie aus Hessen.

die renaissancistische Kleidung nur ein Hilfsmittel ist, junge naturalistische Formenerkenntniss den Altes gewohnten Augen leichter verständlich und unmittelbarer empfänglich zu machen. In Albert Keller's gekreuzigter «Heiligen Julia» funkelt weisses Impressionistenlicht um den jugendlichen Leib, leuchtet der Heiligenschein im Goldton der Abendsonne, W. Räuber's «Bekehrung des heiligen Hubertus» und Graf R. von Rex in seiner «Letzten Birsch St. Huberti» kehren das Landschaftliche der Bilder so hervor, dass man bei Letzterem fast fragen möchte, ob es ihm in seinem sehr fein gestimmten Bilde nicht mehr darum zu thun war, das Licht in dem glänzenden, durch die Waldesnacht funkelnden Kreuz zu sammeln, als auf die Darstellung des märchenhaften Vorganges.

Man hat zu viel über die Geistlosigkeit und den Pessimismus der Naturalisten geklagt um nicht schon hier darauf hinzuweisen, dass gerade zwei Meister dieser Richtung es sind, welche zwei der ernstesten kirchlichen Bilder schufen, Fritz von Uhde und Franz Stuck. Schon Stuck's ältere, hier nochmals ausgestellte «Pieta» ist ein Werk von grösstem Ernst und ganz hervorragender Kraft. Dass Stuck die flach ausgestreckte Leiche und die stehende, in die gramesharten Hände das Gesicht verbergende Jungfrau im harten rechten Winkel zu einander brachte, hat vielerlei ästhetische Bedenken erweckt. Früher, als der Symbolismus noch mehr in Mode war, hätte man die jetzt wohl unbeachtet gebliebene Kreuzesform der Gruppe begütigend hervorgehoben. Jetzt hat man sich an das zu halten, was der Künstler wollte: an die Gewalt des Todes über den in seiner Starrheit lebendigen Leichnam, an die Innigkeit in der Bewegung der Trauernden, deren herber Schmerz den scheinbar unbewegten Körper durchfluthet, an die Wucht der Farbe und die schlichte Unmittelbarkeit, mit der der Vorgang geistig erlebt und künstlerisch zur Anschauung gebracht ist.



Otto Strützel. Bei Kiefersfelden (Oberbayern).

Stuck's «Kreuzigung» ist gewiss nicht minder ernst. Eine gewisse Scheu vor allem Herkömmlichen, Nachempfundenen, kämpft in ihm

mit der Lust grosse Eindrücke zu verarbeiten. Das Ringen nach selbstständiger Form äussert sich kräftig in dem in sich doch wohl nicht ganz ausgereiften Werke. Um nicht eines der in der Kirchenmalerei leider so beliebten «lebenden Bilder» in schön verschränkten Linien zu componiren, stellt er die Gestalten hart neben einander. Der Umriss jeder Figur ist wie mit der Keule geschrieben, übermächtig in tiefem Drange nach noch nicht frei hervorquellender Eigenart der Natur abgerungen. Die Farben sind schwer, die Kontraste grausam, die Pinselstriche wie im Zorn geführt: Ein junger Meister, der sich im Schwanken des Geschmackes nichts vergeben will, der im kühnen Selbstgefühl lieber abstösst, um sich nicht fremdem Kunstwillen beugen zu müssen.

Als ich Uhde's «Verkündigung bei den Hirten» zuerst sah, erschien mir das Bild im Tone hart und flau zugleich: Seitlich links ein Engel, der etwas linkisch mit der Rechten das weisse Gewand hebt, gegenüber unten eine Anzahl knieend Anbetender; über dem ganzen ein grauer Nachtton, den nur ein Lichtstrahl erhellt. Dieser fällt derart von oben ein, dass er den dem Beschauer abgewendeten Rücken des Engels trifft und nur hier und da dessen Gewand durchleuchtet. Uhde, der «Sensationshascher», hat hier ein Bild geschaffen, das mir nichts weniger als durch Glanz des Colorites aufzufallen schien. Als ich aber zum zweiten und dritten Male und dann immer wieder vor das Bild trat, da spürte ich in milder Kraft den Geist der Offenbarung aus ihm heraus wirken: Langsam wurde es hell im dämmernden endlos weiten Dunkel, die Gestalten erhielten Form, der Nachthimmel Klarheit, der Blick in die im Nebel schwebende Ferne Tiefe, der milde Himmelsstrahl der die Engel daher geführt hatte, warmen erquickenden Glanz, um die Köpfe der Hirten spielte eine hoffnungsreiche Verklärung. Alle Härte war aufgelöst, alle Unklarheit durchlichtet. Und der Engel sprach mit so viel schlichter Güte, so überzeugt und mit so herzlicher stiller Freude zu seiner kleinen Gemeinde, dass mir mehr und mehr klar wurde, dass Uhde wieder einmal der Ausstellung ihren besten Gehalt gab, dass sich hier der kühne Realismus zur vollsten Reife, zu einer willigen Sprache für einen tief angelegten Menschen entwickelt hat, den ein inneres Schauen zum Verkünden höchster Wahrheiten in schlichtester Form zwingt.

Und so sind wir denn bei der Kunst angelangt, von der ich sehr wohl weiss, dass sie nicht zu Allen spricht. Gerade die ernsten, tieferen Gedanken zugänglichen Männer und Frauen weisen sie oft von sich ab, die berufenen Verkünder des göttlichen Wortes wollen fast ausnahmslos von dem Rechte Uhde's zur Mitwirkung in ihrem Amte nichts wissen. Aber mir will scheinen, dass ein gutes Stück der Hoffnung deutscher Kunst im Zuge dieses Schaffens liegt, die heiligen Dinge nicht nach fertigen Idealen, sondern aus der Tiefe eigenen, wenn auch zunächst befremdenden Denkens und Empfindens zu schildern, die biblischen Gestalten in sich und aus sich leben zu lassen, modern zu sein, wie es frühere Zeiten waren. Wären die Griechen nicht einmal ganz modern und ganz Ausgestalter eigenen Empfindens gewesen — nie hätte ihre Kunst die Welt beherrscht. — —

All die Versuche, welche die jüngeren Maler mit coloristischen Effecten machen, Versuche zu denen ein tiefer Idealismus treibt, weil sie meist in die Regionen der hoffnungslosen Unverkäuflichkeit ihrer Bilder führen, gehen darauf hinaus, dem Selbsterschauten Gestalt zu geben. Dabei kommt es ihnen zunächst gar nicht oder doch wenig auf den Inhalt ihrer Bilder an, sondern nur auf die volle Ergründung der Natur. Man klagt bei den Freunden älterer Kunst über den Verfall des Zeichnens, aber niemals sind unsere illustrirten Blätter besser bedient gewesen, wenn man unter Zeichnen nicht blos das Festhalten der Contour in scharfen, meist in der Natur nicht vorhandenen Linien versteht. Man übersieht dabei, dass die malerische Kunst ein volles Formverständniss fordert. Geschädigt wird nur die Kunst der Composition, das planmässige Aufeinanderbauen von Menschen, die freie Beherrschung des bewegten Körpers als eines Theiles im architectonisch gedachten Gesammtbilde. Auch an Handlung büsste die Kunst ein: Sie versucht nicht mehr Geschichte oder auch nur Geschichten zu erzählen. Der Grundzug dessen, was vom alten Genrebild übrig blieb, ist die Darstellung schlichter Existenz in einer dieser angepassten Naturstimmung.

Das sieht man schon am Thierbilde. Der Hund der romantischen Periode war ein sehr geistreiches Thier mit wunderbar tiefen Seelenregungen. Er konnte ein verzweifelt ernstes und treuherziges, fast menschliches Gesicht machen, in ihm steckte stets ein Stück Thier-Epos, eine Fabel-Moral. Die Thiere der heutigen Kunst haben an Bildung und sentimentalem Geist wesentlich eingebüsst, sie haben der Menschheit nichts zu sagen, als dass sie in ihrer Art da sind, dass sie ein Natur-



F. v. Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herzogin Ludovica in Bayern.





Otto Strützel. Portraitstudie (Fürstenfeld-Bruck).

product sind. Wenn Richard Friese seinen alten, etwas zerzausten Löwen «Raufbold» nennt, so ist zum Glück das Bild unbefangener als sein Name, die «Schlacht an der Katzbach» von O. Gebler hat noch einen Zug zum Genrehaften: Balgende Buben, denen die Herde stumpf zuschaut; J. Adam's «Katzenbilder» gehen hierin noch einen Schritt weiter. Aber in Anton Braith's grossem Thierbild «Morgen auf der Weide», in Heinrich Zügel's sonnenwarmen Schafbildern und namentlich in seiner «Schweren Arbeit», — drei lebensgrossen, den dampfenden Acker pflügenden prachtvollen Ochsen in einem wunderbar scharf und sicher beobachteten Morgendufte — zeigt sich die moderne Thierdarstellung auf ihrer Höhe. So gross wie die Leinwand des Bildes ist auch die malerische Vollendung dieser ungewöhnlich kühnen Schöpfung: Sie ist eine der besten der ganzen deutschen Abtheilung.

In die Darstellung der Menschen hat sich mir die Beobachtung aufgedrängt, dass das Bildniss in München bei den Deutschen nicht eigentlich glücklich vertreten ist. Ausser Lenbach, in dessen Fussstapfen Leo Samberger interessante Versuche macht, gehen zwar Manche ihre eigenen Wege. Die beiden sich gegenüberhängenden Frauenbildnisse, auf welchen die kalten Fleischtöne von einem leuchtenden Gelb sich abheben, eines von Hugo Vogel und das andere, an Feinheit der Beobachtung nicht unerheblich überlegene von Karl Hartmann, muthen zunächst als coloristische Versuche an, für die das Bildniss — meiner Ansicht nach — weniger bestimmt ist als andere Kunstformen. Die eigentlich soliden und doch geistreichen Darstellungen, die in die Wohnung oder den Sitzungssaal passen, bei welchen der Maler zurücktreten und der Dargestellte mit aller Schärfe festgehalten werden soll, sind überraschend selten: Ferdinand Brütt schuf eine der bemerkenswerthesten.

Um so feiner sind jene Bildnisse, die ans Genrehafte streifen. So vortrefflich wie uns Fritz Strobentz den amerikanischen Maler J. G. Melchers in einem Bildchen darstellt, das bei Allem in's Detail gehenden Fleiss fertig wie aus der Pistole geschossen



Otto Strützel. Thierstudie aus Hessen.

vor uns steht; so feinfühlig kraftvoll wie Ernst Oppler uns zum Beobachter eines in der Dämmerung nachdenklich schauenden Mädchens macht; in so vornehmer Weise wie uns Reinhold Lepsius einer Dame der Gesellschaft gegenüberführt — das sind alles Ergebnisse einer hoch entwickelten malerischen Schulung und eines für Tonwerthe geschärften Auges. Solcher Vorzüge kann sich in hohem Grade auch Robert Koehler rühmen, dessen Frauenportrait grossen malerischen Werth besitzt und im Ton zwei Meisterwerken verfeinerten Lichtstudiums nichts nachgibt, «Herben Worten» von F. Skarbina und dem «Ehepaar» von J. Block.

Es lohnt sich wahrlich einige Zeit bei diesen Bildern zu verweilen. Skarbina ist wohl einer der fleissigsten Sucher nach den dem täppischen Auge unsichtbaren Werthen sich kreuzender Lichte und Reflexe. In seinen «Zwei Schwestern» wird dieses Streben zu einer fast wissenschaftlichen Folgerichtigkeit durchgebildet. Was er in der Natur sieht, das einem Anderen in derselben Natur wiedererkennen zu machen, ist schon ausserordentlich schwer. Man wird nicht nur dem Farbenrohen, sondern selbst dem Maler alter, in Localtönen schaffender Kunst vor dem Objekte schwerlich das Geständniss ablocken, dass grüne oder rothe Reflexe z. B. die Gesichtsfarbe so völlig umzustimmen vermögen. Der Unmusikalische hört feine Nuancen in der Musik nicht und spiele man sie ihm hundertmal vor, der Unmalerische erkennt die Richtigkeit von Skarbina's Darstellungen thatsächlich nicht an, oder doch nicht vollständig. Solche Werke fordern, wie so viele Werke der jüngsten Schule, ein zu feines Auge, eine zu hohe Schulung, welche die Nation nicht hat und vielleicht nie erlangen wird. Diese sieht den romanhaften Vorgang, wohl auch den malerischen Conflict, es sieht in beiden Bildern die starken Lichtcontraste, nicht aber die Lösung des Problemes, es sieht in einem minder feinen Bilde zunächst noch mehr, weil sich dort alle jene Dinge aufgelöst darstellen, die sie in der Natur nicht zu beobachten vermag. Man wird es in München wohl nicht überall verstehen, man versteht es sicher nicht in Berlin, warum G. Kuehl bei den französischen Künstlern eine so geachtete Stellung einnimmt. Die wunderbare Klarheit und Duftigkeit seiner Bilder, die feine Beobachtung der Luftwirkung selbst in geschlossenem Raume, die Meisterschaft, mit den kleinsten Nuancen im Localton das Verschiedenartigste auszusprechen, die bemerken eben nur Wenige. In Frankreich wird es nicht viel besser um das Feingefühl der Leute stehen, nur scheinen die dortigen Wenigen einen grösseren Einfluss zu haben und willigere Folge zu finden als bei uns. Wie viel brave Leute, die den sehr verständigen Gedanken haben, mitgeniessen zu wollen, wo Andere sich erfreuen, führte ich vor solche Bilder und suchte ihnen vergeblich klar zu machen, dass die Gesichter nicht grau seien, sondern unter dieser Beleuchtung nur grau erscheinen, dass das Licht hier und dorthin wirklich so weisse Flecken vertheile. Sie hatten in der Natur so etwas noch nie mit Bewusstsein gesehen und waren der ebenso festen als irrigen Meinung, dass sie solche Natur hässlich finden würden. Die Maler wenden sich an Leute, die die Welt mit offenen Augen betrachten gelernt haben und finden meist nur solche, welche in

Otto Strützel. Studie.

der Natur die gewohnten Bilder älterer Kunst suchen, erst dann die Natur für schön finden, wenn sie so aussieht wie ein Bild, natürlich wie ein altes Bild. Diese Künstler bedenken nicht — und zwar mit vollem Recht — dass die Mehrzahl unserer kaufkräftigen Damen den Maikäfer entzückend finden, weil er ganz so aussieht wie der aus Chocolade; und dass unsere städtischen Kinder den so gerühmten Anschauungsunterricht «geniessen», d. h. früher das Bild eines Ochsen, eines Berges sehen als diesen selbst, dass also das Bild der ursprüngliche Eindruck bei ihnen ist, nicht die Natur!



Otto Strützel. Alte Mühle bei Leipzig.

Es ist nun gewiss ganz gut, dass in der Nation ein von alther überkommener Idealismus lebt, der selbst die alltägliche Umgebung nach seinen Wünschen umwandelt. Die Kunst soll nicht Caviar für das Volk sein. Hunderte von mehr oder minder geschickten Händen sollen Kunstwerke schaffen, an die der Geschmack sich vorwärts rankt. Ein mittelmässiges Bild im Hause macht oft die Bewohner kunstverständiger als hunderte von Meisterwerken in den Museen. Kunst soll wie das liebe Brod genossen werden. Die in der Naturerkenntniss Zurückbleibenden sollen auch ihre Kost erhalten. Durch das Hetzen der Ausstellungen sind wir dahin gekommen, dass die künstlerischen Fortschritte mit Meilenstiefeln dem Volksgeschmack voraus sind. Kritiker und Künstler sehen jährlich tausende von Bildern und sind ermüdet und blasirt. Malt ein Meister zehn Jahre in ähnlicher Weise, so gilt er für langweilig, veraltet. Wir freuen uns, die modernen Holländer, einen Israels, einen Mesdag, alle Jahre zu sehen, obgleich sie seit Jahrzehnten im Grunde genommen immer dieselben bleiben. Wir verwahren uns aber gegen die heimischen Meister, weil wir alle ihre Werke oft vor Augen haben. Seien wir weniger nervös: Man lasse der Kunst Stätigkeit. Die jungen Dränger sind wahrlich nöthig, und von ganzem Herzen zu unterstützen, die Erhalter aber nicht minder. Ich würde, hätte ich eine zu verschenken, die Krone Dem reichen, der uns gutes Neues bringt, denn die Zeiten ändern sich und daher muss sich ihr Ausdruck, die Kunst, auch ändern. Aber ich meine, alten Kronen lasse man ihren Glanz, was einmal schön war, daran sollen wir uns und Anderen nicht gewaltsam den Geschmack verderben. Tausende sind eben erst beim Verständniss ihrer Werke angekommen; gönnen wir den Stehenbleibenden deren laute Huldigungen. Hoffentlich geht das Fortschreiten in die Tiefe des Volkes über. Denn die Kunst muss fortschreiten, gleichviel ob der Weg bergauf oder bergab gehe!

Dies Fortschreiten, ein Zeichen der Kraft, lässt sich am besten in dem eigenthümlichen Suchen nach neuen Ausdrucksformen beobachten. Die Bewältigung der Lichtwirkungen lockt den Einen: Paul Hoecker malt uns ein im Zwielicht «Träumendes holländisches Kind», Erich Niedmann zeigt uns gar dreierlei Licht in einem Bilde, Ferd. M. Bredt sucht den Orient auf, um seinem lebhaften Farbensinne Aufgaben zu stellen, zahllose Andere, die wohl ebenfalls genannt zu werden verdienten, schwelgen in Problemen, um in ihrer Bewältigung ihr Können darzulegen. Man sehe z. B. auch unter den Aquarellen die meisterhaften, prachtvollen Arbeiten von Hermann Schlittgen, von Ernst Eitner und Anderen.

Daneben gehen die völlig selbstständigen Künstler her, Hans Thoma und Wilhelm Trübner, die meist den Ausstellungsbummlern etwas zu lachen geben, wie man ja gerne bespöttelt, was ausserhalb des Verständnisses liegt, denen aber ein Freund ihrer wahrhaft vornehmen Kunst den Rath geben sollte, sich in der grossen Kunstbude nicht mit herumzuschlagen, da sie hier stets unterliegen werden; denn Beide machen keine Ausstellungskunst, sondern eine solche, die man daheim für sich haben muss. Wo Raketen fliegen, wird die beste Hauslampe nicht geschätzt.

Böcklin dagegen, von dem wir zwei frühe Portraits sehen, Arbeiten bei deren Anblick der alte Hans Holbein schmunzeln würde, hat Schule gemacht: Hans Sandreuter's Sommertag, Sigmund Landsinger's Pandora und — erstaunlich genug — des einst vielgeschmähten Realistenhäuptlings, des trefflichen Otto Sinding Bilder zeigen unverkennbar die Spuren seines Geistes.

Noch eindringlicher zeigt sich seine Schule in der Landschaftsmalerei. Dort hat sie Unterstützung durch die Schotten gefunden, welche der Münchner Kunst Farbigkeit mit Realität zu verbinden lehrten. Der Blick hat an Tiefe gewonnen, ohne an Weite einzubüssen. Zwar ist die componirte Landschaft gänzlich überwunden. Es ist erwähnenswerth, dass auf dieser Ausstellung nicht nur beide Achenbach, sondern eigentlich auch ihre Schule, vorläufig wenigstens, fehlen. Denn in den Bildern, auch den Düsseldorfern, den schönen Arbeiten von Georg Oeder, Ludwig Munthe u. A., fehlt die Inhaltlichkeit der Altmeister und der bei aller Freiheit doch festgehaltene planmässige Aufbau. Das eigentlich Neue in der Landschaft ist die Behandlung des Schnees, für die Frits Thaulow und die Norweger die Wege bahnten und namentlich eine intensive Einsicht in den Vordergrund, in dämmernde Wasser, gurgelnde Bäche unter Weiden, bei welchen die Tontiefe in voller Farbigkeit zum Ausdrucke gebracht wird. Die im Auftrag trockenen, aber in der Wirkung erstaunlichen Arbeiten von Otto Reiniger, die verwandte Landschaft von Erwin Starker, ein sonniges Bild von Adolf Lins, eine schöne, im Catalog nicht verzeichnete Arbeit von P. Hey und namentlich die vortrefflichen, ebenso gesund als fein empfundenen Bilder von Charles Palmié und der vom Duft ächter Naturpoesie verklärte Blick von der Höhe in ein Mühlthal von Pötzelberger mögen als Beispiele dieser Richtung gelten.



Otto Strützel. Aus der „Allotria".

Den Blick in's Weite probt am Besten die See. Es ist erstaunlich, welche Fortschritte man machte, sie darzustellen. Selbst bei den besten älteren Holländern hatte das bewegte Meer etwas hölzernes, als stehe es mitten im Wanken stille. Erst die Engländer fanden die Formen und Farben der stürmenden Wellen, Andreas Achenbach war der erste, der sie uns darstellte. Inzwischen hat man ihnen ihr letztes Geheimniss abgelockt. Schönleber



L. Lerch pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pietá.



war einer von dessen Offenbarern, das erkennt man, wenn er selbst gleich fehlt, an den Bildern seiner Schüler, wie an der feinen «Morgenstimmung an der Tyrrhenischen Küste» von Manuel Wieland, wie an Rudolf Hellwag's «Wisby», an C. Th. Böhme's vornehmem Lofotenbild mit dem Blick auf die ferne Meeresfläche. Minder glücklich ist Gude's Berliner Schule vertreten. Es fehlen gerade unter den pinselfertigen Marinemalern die dort am meisten genannten Namen. Unter den Münchnern erwies sich Ludwig Dill wie immer als feiner Beobachter namentlich venetianischer Marinen und Hans von Bartels als ein nie im Ton schwankender Virtuos in der Darstellung der Brandung. Manche böse Menschen fürchten, er sei in Gefahr zu virtuos zu werden!

Den Schnee hat Hans Olde mit einer Farbigkeit und Leuchtkraft gemalt, die ihm den Erfolg sichert, dass sein Bild zu den meist besprochenen in der Ausstellung gehören wird. Es flimmert um den Schafstall, welchen er darstellte, in schneidendster Kälte, es ist der Kampf der Sonne mit dem Frostnebel in wohl noch nie erreichter Kraft dargestellt; Friedrich Stahl kommt es mehr auf Contraste an: «Leben und Tod», ein Berliner Bahnhof mit seinen unzähligen Laternen von einem Kirchhofe aus, ein etwas sentimental durchsetzter Gedanke, dessen Ausführung glücklicher Weise von gesundestem Realismus zeugt. Höher steht mir Anders Andersen-Lundby's Abenddämmerung.

Die Ebene scheint ebenso sehr in Missachtung gerathen zu sein, als die Berge. Wenn uns Joseph Wenglein und Ludwig Willroider in ihre braun gestimmte, breit sich hinlagernde Welt führen, so ist es nicht jene, die der Tourist aufsucht, man muss schon zu Carl Ludwig aus Berlin gehen, um einen Alpenpass zu sehen zu bekommen; man muss sich von des durch jähen Tod uns entrissenen Hippolyt von Klenze ergreifender Darstellung vom jähen Tod eines Wilderers über das Gebirgsleben unterrichten lassen. Man sucht vergeblich nach schneebedeckten Firnen und der Herrlichkeit grüner Matten und düfteblauer Thäler voll Kuhreigen und Juhschreie. Hans von Berlepsch zeigt uns wenigstens die überschwemmte Ebene, den ungemüthlichen Thauwind und die aus weiter Wasserfläche vorragenden Bäume, Ludwig Dettmann mit feinem Gefühl die nordische Ebene. Die Mehrzahl der Landschafter sind aber aus dem Grau in frisches Grün übergesiedelt und ergötzen sich im Innern der Wälder, wenn die Sonne durch die Kronen bricht, theils an der Poesie der Stimmung, theils am Spiel des Lichtes und der Farben. Ganz durchsonnt im Grün sieht Eduard



Otto Strützel. Thierstudie aus Hessen.

Selzam den Wald, noch mit herbstlichen Blättern am Boden Max Hoenow, dem weissen Licht der Sonne folgt mit feinem Pinsel Heinrich Hermanns, der bläulichtiefen Hitze des Gewittertages Fritz Baer und bei ähnlicher Stimmung, doch in zum Vergleich auffordernder coloristischer Verschiedenheit der vielseitige und kräftig ansprechende Peter Paul Müller.

Es ist unmöglich, bei der Fülle des Guten eine Auswahl zu treffen, die den Anspruch hat, kritisch bevorzugend zu sein. Es sollen nur ein paar Arbeiten herausgegriffen werden. Bald erscheint der Charakter der Landschaft in heller Sonnigkeit wie bei Paul W. Keller-Reutlingen, bald stimmungsvoll grau wie bei Julius Bergmann, bald als eine Symphonie in Grün wie C. Walstab's «Schlossteich».

Eines aber fehlt unter den Deutschen fast ganz, das Hellmalerbild, wie es vor wenig Jahren die Ausstellungen füllte. Man hat erkennen gelernt, dass die Sonne die Flächen und Körper mit Weiss umhüllt, dass im Tagesglanze ein Silberweiss die Welt erfüllt — aber man fühlt sich nicht mehr gedrängt, dies der Welt immer auf's Neue zu verkünden.



Otto Strützel. Landschaftsstudie.

Einst malte man historische Landschaften, componirte Baum- und Felsgruppen und darin eine Scene aus dem Leben eines mythologischen Helden. Jetzt sucht man Menschen und Landschaft innigst zu verschmelzen. Man scheut dabei nicht den Griff in's Mythologische. Heinrich Lossow mit seiner «Abendstille», Wenzel Wirkner's feingestimmte «Idylle» bekunden dies in voller Schärfe. Alfred Seifert gibt mit seinem fein empfundenen «Frühlingsahnen» eine Art Uebersetzung der so bescheiden getonten, aber so herzig empfundenen Landschaften des Erich Kubierschky in das Figürliche. Beliebt sind alle jene Darstellungen, in welchen die Figur zur Landschaft sich fügt, sie gewissermassen die natürliche Erzeugung bildet, die alte «Staffage» zu einem wesentlichen Theil der Darstellung wurde. Robert Haug in seinem «Spaziergang», mehr noch in dem feinen, gehaltvollen «Verlassen», Hermann Baisch in seinen an holländische Maler mahnenden «Crevettenfischern» führen zu dieser Form des Genrebildes über, welches seinem ganzen Wesen nach ernst und doch zugleich harmloser, unabsichtlicher geworden ist. Ludwig von Löfftz mit jener «Alten Frau» hält fast allein noch an jener Art fest, den Gegenstand in einer bildnissartigen Ruhe, einem gestellten Modell gleich, mit malerischer Feinheit festzuhalten. Wenn uns Hermann Neuhaus in seinem «Liebe deinen Nächsten wie dich selbst» eine nächtliche Scene auf der Chaussée in kalter Winternacht mit feiner Beobachtung der Tonwerthe schildert, wenn uns C. N. Bantzer, fast als letzter Mohikaner Dresdens Ehre als Kunststadt wahrend, in einem malerisch sehr bedeutenden Bilde zum Zeugen einer Abendmahlfeier in Hessen macht, Ernst Hausmann uns das heimathlose Elend in «Kein Hüsung» zeigt, Hugo Vogel uns «Auf dem Heimweg», stimmungsvoll durch den Wald geleitet, Wilhelm Hasemann mit Betenden in das freundliche Licht führt, welches «Vor der Wallfahrtskirche» auf die an die Thüre sich Drängenden leuchtet, Alois Gabl uns die Sonnenstrahlen um die Köpfe von vier «Schafkopf»-Spielenden Licht webend schildert, ja selbst wenn Wilhelm Voltz uns mit kräftiger Tonwirkung eine Krippe in einer römischen

Kirche und die Kinderpredigt vor ihr vergegenwärtigt — dann ist es überall nicht der Gegenstand, der das Interesse fordert, sondern die Behandlungsweise, das Wie? mehr als das Was? Bilder wie H. W. Schmidt's: «Kaiser Wilhelm II. auf der Auerhahnbalz», in welchem die Person des Dargestellten die Aufmerksamkeit auf sich lenken soll, wie August Dieffenbacher's «Schwerer Schicksalschlag», ein Bild, dessen packende Dramatik ihr Publicum ebenso sehr finden wird, wie der trefflich eingehaltene Gesammtton der Scene oder S. Th. Rauecker's «Frühlingsdrama», sind schon selten geworden, und Carl von Bergen mit seiner «Landparthie», einem lachenden Weibe, lachende Kinder auf dem heubeladenen Schubkarren über den Steg fahrend, muthet Einen schon wie ein Gruss aus guter alter Zeit an.

Aus guter?

Jede Zeit ist künstlerisch gut, welche ihren Ausdruck in der Kunst zu finden weiss. An redlichem Suchen fehlt es unseren Künstlern sicher nicht. Ob sie eine hohe Kunst erreichen, ist eine von uns, den Mitlebenden, nicht zu beantwortende Frage. Dass die Deutschen sich aber neben den befreundeten Nationen, die in München sich zum Wettkampf zusammenfanden, wohl zu halten wissen, dass sie redlich im Vorderkampf um das zukünftige Ideal mitfechten, das hat die neue Ausstellung klar bewiesen.



Otto Strützel. Landschaftsstudie.

HUBERT HERKOMER ÜBER RADIRKUNST.

VON

HELEN ZIMMERN.

Hubert Herkomer, der geniale englisch-deutsche Maler, der als Ruskin's Nachfolger Professor der schönen Künste an der englischen Universität Oxford geworden ist, hat unlängst seine in jener Universitätsstadt gehaltenen Vorlesungen über Radiren und Schwarzkunst herausgegeben. Diese Vorträge sind höchst interessant, nicht allein an und für sich, sondern auch deshalb, weil sie den Charakter und die Persönlichkeit des Vorlesers reflectiren, der, obwohl ein Künstler im idealsten Sinne des Wortes, der practischste Mensch von der Welt ist. Auf jedem Kunstgebiet, dem er sich widmete, hat er stets, laut seinem eigenen Ausspruch, die Methode befolgt, die Sache erst auszuüben und dann erst zu erforschen, auf welche Weise sie ihm gelungen war, sich also durch practische Versuche zu belehren. Und besonders beim Radiren ist er in dieser Art verfahren. Ihm fehlte jede Kenntniss der Technik, und sein Erfolg in dieser Kunst ist einzig und allein der Energie und Beharrlichkeit seines Strebens zuzuschreiben. Dies ist übrigens von allen seinen Erfolgen zu sagen, wofür in seiner Autobiographie, die privatim für den Kreis seiner Freunde gedruckt ist, zahlreiche Belege zu finden sind. Es hat wohl kein Mensch mit mehr Schwierigkeiten und entmuthigenden Erfahrungen zu kämpfen gehabt und diesen Kampf siegreicher bestanden. Von der Radirkunst, die er mit Vorliebe pflegt, spricht er mit einer wahren Begeisterung:

„Der eigenartige Reiz, den das künstlerische Radiren, die Thätigkeit des Maler-Radirers, gewährt, ist in Worten schwer zu beschreiben. Dieser Reiz will eben empfunden sein. Ich gebrauche den Ausdruck Radirkunst im weitesten Sinne, von jeder Manier; selbst die Aquatinta und ähnliche Arten würde ich so nennen, falls die Wirkung eine künstlerische ist. In welcher Weise die Platte auch hergestellt sein mag, ich bezeichne eben Alles mit dem Namen Radirung, sobald nur das Werk den echten Geist freien künstlerischen Schaffens bekundet . . . . Es giebt keine Merkmale und Normen, woran der wahre Werth zu erkennen ist; das Echte wirkt anziehend, das Unechte lässt kalt. Die Radirergabe ist angeboren; sie kann grossen Malern fehlen, und es mag Jemand in seinem Leben weder Pinsel, noch Stift geführt haben und sie dennoch besitzen. Jahre lang kann sie latent bleiben und dann plötzlich zum Leben erwachen, aber sie muss vorhanden sein — ein Geschenk der Natur. Kein anderes Mittel des künstlerischen Ausdrucks versetzt Den, der darüber verfügt, in eine gleiche freudige Erregung. Der Radirer ist wie verzaubert, das Werk, woran er arbeitet, nimmt seine Sinne derart gefangen, dass eine halb unbewusste Thätigkeit seines Gehirns entsteht, und so unter seinen Händen fast wie durch Zauberei Etwas zur Vollendung gedeiht, was ihm bei kaltem Blute und ganz klarem, nüchternen Verstande nicht gelingen würde. Daher ist auch beim Radiren der Erfolg nie voraus zu bestimmen. Er hängt von keinen Factoren ab, die zu controliren oder zu berechnen sind . . . . Ein Künstler, der die Natur belauscht, ihre Sprache zu deuten versucht und sich von ganzem Gemüthe sehnt, den schönen Eindruck, welchen er empfangen, in einer bleibenden Gestalt wiederzugeben, wird stets der Zuversicht ermangeln und sich von dem Erfolg seiner Bestrebungen in den meisten Fällen enttäuscht fühlen. Trotzdem wird er, seinem rastlosen inneren Trieb gehorchend, stets von Neuem versuchen, den rechten Ausdruck zu erzielen. Ein Künstler, welcher kaufmännisch denkt, scheut den Misserfolg, der echte Künstler bemüht sich fast darum, denn er fürchtet nichts so sehr, als ausgetretene Geleise zu wandeln. Aus dem, was ich da sage, mag erhellen, wie Eigenart, Neigung oder Temperament der Künstler sehr viel schuld daran sind, dass bei jeder Methode, ob sie auch noch so sinnreich erdacht sei, der Erfolg nur unsicher sein kann».

Interessant ist der Umstand, dass Herkomer, als



J. Lavery pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ein Tennis Park.



er sich zuerst im Radiren versuchte, noch nie ein Blatt von Rembrandt gesehen hatte. Seine Spannung trieb ihn, die Arbeit zu überstürzen und durch forcirtes Aetzen auf einem Grunde von geringer Festigkeit das Verfahren gewaltsam zu beschleunigen. Dieses ungeduldige Verlangen, das Resultat seiner Arbeit zu sehen, führte ihn zu der Erfindung eines weissen Grundes, von welchem die Linien schwärzlich abstechen. Freilich wird hierdurch das Aetzen, worauf schliesslich der Erfolg beruht, nicht erleichtert. Indessen hofft Herkomer durch seinen weissen Grund die Maler zu bewegen, sich mehr der Radirkunst zu widmen, weil bei Anwendung desselben manche Schwierigkeiten der Technik vermieden werden.

«Es wird wohl kaum Jemand wundern», sagt er, «dass ich zwanzig Mal zu radiren begonnen habe, um es zwanzig Mal aufzugeben und dann doch wieder zu versuchen. Meine Haut und meine Kleider habe ich mir beim Aetzen verbrannt, Teppiche verdorben und durch Einathmen der Säuren Halsentzündungen bekommen. Ich habe die ganze Nacht über einer Platte gesessen, die schliesslich verworfen werden musste. Ich nahm die Platten mit in mein Schlafzimmer und arbeitete daran bis ich zu Bett ging, mich dann noch in schweren Träumen ihretwegen ängstigend. Die ganze Familie wurde von den Dämpfen belästigt, mit welchen das Haus durchräuchert war. Und trotz alledem sage ich heute, dass ich die Kunst des Radirens von Grund meines Herzens liebe und für alle guten Radirer gute Zeiten kommen sehe. Wer es im Radiren aber zu etwas bringen will, der muss sich mit Eifer darauf werfen, denn diese Kunst kann weder lau betrieben, noch so erlernt werden.»

Herkomer ist ein entschiedener Gegner des neuerdings beliebten, übertrieben grossen Formats für Radirungen. Er meint, dass die höchsten Vorzüge dieser Kunst dabei nicht zur Entfaltung gelangen können. Als den einzigen englischen Radirer, der hinsichtlich des Formats nie gesündigt habe, nennt er Whistler. Von sich selbst sagt er, dass er dies recht oft gethan hat.

Um einen Begriff zu gewinnen, wie eine gute Radirung beschaffen sein muss, empfiehlt er die Methode, neue und alte Blätter neben einander zu studiren, welcher Zweck durch Ausstellung von Werken der modernen Maler-Radirer und daneben solcher von Rembrandt und anderen alten Meistern zu fördern wäre. Er beklagt, dass so wenig Maler bisher ihr Interesse der Radirkunst zugewandt haben und führt dies zum Theil auf die Schulung des Malers zurück, welche sich mit der Art, wie der Radirer seine Aufgabe erfassen muss, im Widerstreit befindet. «Der radirende Künstler», sagt Herkomer, «wird von seiner Thätigkeit bestrickt, sie bringt seine Gefühle in Aufruhr; ein Maler dahingegen darf nicht aus dem Gleichgewicht kommen. Der Maler setzt sich seinem Darstellungsobject gegenüber hin mit dem ruhigen Bewusstsein, dass es ihm gelingen wird, Etwas daraus zu machen. Anders der Radirer; wenn er auch ganz von seinem Gegenstande erfüllt ist, so kann er doch nicht sagen, dass er nun auch zum Werke genügend vorbereitet sei. Das malerische Interesse muss zurücktreten und dem zeichnerischen Gefühl den Vorrang lassen. Er hat keinen anderen Leitfaden, als die feine Empfindung, die ihm selber innewohnen muss. Und auf diese ist weder zu rechnen, noch kann Einer sie dem Andern beibringen. Es ist eine selbständige geistige Kraft, die jeder Einzelne unbedingt besitzen muss.»

Die häufig von Radirern befolgte Methode, die hergerichtete Platte einem Andern zum Aetzen zu geben, vergleicht Herkomer mit dem Verfahren eines Componisten, der ein Orchesterwerk am Clavier componirt und die Instrumentation nachher einem anderen Musiker überträgt. Es ist eine Eigenthümlichkeit Herkomer's, dass er seine Vorträge häufig mit Bildern aus der Tonkunst erläutert. Die Schwierigkeiten, die nach seiner Meinung so viele Maler von der Radirkunst zurückhalten, sind grossentheils der Technik des Aetzens zuzuschreiben. Und dies bringt uns wieder auf Professor Herkomer's «positiven Aetzgrund», eine Erfindung, auf die er mit Recht stolz ist, und die er in uneigennützigster Weise zur allgemeinen Kenntniss bringt. Er erzählt, dass er einst, als er in einer schlaflosen Nacht über die verschiedenen Aetzgrund-Arten nachgesonnen habe, immer wieder zu der Idee zurückgekehrt sei, er müsse versuchen, einen weissen Grund herzustellen, der ein positives Verfahren ermöglichen und ihn ein für alle Mal von dem alten negativen Grunde frei machen würde, welcher ihm seine Bemühungen so sehr erschwerte. Kurz, er wollte die Platten so vorbereiten, dass er seine Zeichnung gleich schwarz auf weiss vor sich haben würde. In derselben Nacht noch ging er an's Werk und versuchte es vorläufig mit einem gewöhnlichen Grund, der aber

nicht beräuchert, sondern nur mit Chinesisch Weiss getüncht war. Es stellte sich jedoch sofort beim Radiren heraus, dass die weisse Schicht unter der Nadel brüchig wurde und so eine sichere Stiftführung verhinderte. Dies durfte nicht sein, und es galt, einen Grund zu erhalten, der auch an Stellen, wo die Linien ganz eng aneinander gezeichnet werden sollten, keine Risse bekommen würde.

«Meine Idee war die, einen gewöhnlichen Aetzgrund auf die Platte zu bringen, diesen vorerst unberäuchert zu lassen und mit irgend einem reinen Weiss zu decken, ohne dass sich von dem Farbstoff etwas mit dem unteren Grunde vermischen würde. Ich machte viele erfolglose Experimente, bis meine Frau ein Material in Vorschlag brachte, welches sofort meinen Erwartungen entsprach. Die Anwendung desselben erfordert zunächst, dass irgend ein bekannter Aetzgrund, etwa der Rembrandt's oder Bosse's, in der üblichen Art mit dem Ballen aufgetragen, aber unberäuchert gelassen wird. Er zeigt eine goldbraune Farbe und trocknet, sobald die Platte abgekühlt ist. Sodann nehme man gewöhnliche weisse Fettschminke, wie sie alle Schauspieler benützen, ein Präparat, das zu wohlfeilem Preis und leicht zu beschaffen ist. Mit der linken Hand halte man die Schminke und tupfe mit dem Finger hinein, tupfe dann auf die mit dem Aetzgrund bedeckte Platte und trage in dieser Weise eine gleichmässige, nicht zu dicke Schicht auf. In diesen oberen Grund, welcher matt glänzend weiss ist, reibe man vermittelst eines weichen, ziemlich dicken Kameelhaarpinsels feinstes Zinkweisspulver ein. Dasselbe wird sofort von der fettigen Substanz der Schminke festgehalten, und der Radirer hat nun eine Fläche vom reinsten Weiss, wie Papier.

«Wo dieser Grund durch die Nadel entfernt wird, stellt sich die Zeichnung in dunkelbraunen oder fast schwarzen Linien dar. Die Platte darf nicht zu kalt sein, während die Fettschminke aufgelegt wird, und sie muss, wenn das Bestäuben mit dem Zinkweiss geschieht, ganz leicht erwärmt, nur eben so viel temperirt sein, dass ihr die Kühle benommen ist. Nun hat man einen doppelten Grund, eine Schicht über der anderen. Das Angenehme dieses weissen Grundes besteht sowohl in der Bequemlichkeit, wie der Sicherheit, mit welcher der Künstler darauf seine Zeichnung ausführt. Natürlich muss der untere Grund die gehörige Festigkeit haben, da der Radirer nur auf dessen Widerstand gegen die Aetzsäure rechnen kann, und nicht auf die nur locker mit dem Finger aufgestrichene Schminke. Jeder Radirer sollte sich seinen Grund selber bereiten, dann nur ist er im Stande, die Qualität desselben zu beurtheilen.»

Professor Herkomer schildert alsdann die verschiedenen Processe der Herstellung seiner Radirungen, doch dürften diese technischen Mittheilungen grössere Leserkreise nicht genügend interessiren. Nach seiner Meinung wäre die Photographie auf irgend eine bisher noch nicht bekannte Weise in den Dienst der Radirkunst zu stellen, doch sei sie für jetzt noch nicht dazu geeignet. Er beschreibt, wie die Uebertragung der Zeichnung bewirkt wird, wobei ziemlich einfache Verfahrungsarten in Anwendung kommen; doch scheint hierzu jeder Radirer seine besondere Methode zu haben. Ueberhaupt erhellt aus Allem, was Herkomer über die interessante Kunstgattung sagt, dass reine Originalität und individuelle Kraft nie fehlen dürfen, wenn das Werk irgend als Radirung gelten soll. Er findet die heutzutage so beliebte Manier höchst verwerflich, «auf Kupfer zu kritzeln» und ein ausdrucksloses Gewimmel von Strichen als Etwas hinzustellen, was die Leute bewundern sollen.

«Die höchste Kunst», sagt er, «hat immer die meiste Berechtigung auf Anerkennung. Und dies trifft auch bei der Radirkunst zu, obwohl sie nur, so schön sie ist, zu den Kleinkünsten gehört . . . . Der Künstler dieses Faches muss den Erfolg seiner Arbeit mit Ungeduld herbeisehnen; vermag er in Ruhe Tage lang zu warten, ehe er beginnt, so ermangelt er des edelsten Triebes, welcher den Radirer inspiriren muss. Zeichnerische Behandlungsarten giebt es so viele, wie Unterschiede des Temperaments der Radirenden. Kraft seines künstlerischen Gefühls wird Der, welcher zu seinem Werk befähigt ist, das Wesentliche festhalten und das Unwesentliche bei Seite lassen. Die Leidenschaft, mit der er seine Aufgabe erfasst, giebt sich als Naturwahrheit zu erkennen — freilich nicht in jedem Fall dem concreten Begriff entsprechend —, denn ob er auch von der buchstäblichen, messbaren, photographischen Wahrheit noch so sehr abweichen mag, seine Individualität wird sich stets unfehlbar in seinem Werke bekunden.»

Die Illustrationen, welche Herkomer der Druckausgabe seiner Vorträge beigefügt hat, sind sowohl schön, als interessant. Ein Blatt, genannt «Charter-House study» (Eine Studie aus dem Charter-House-



F. Stahl pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Badestrand bei Ostende.



Stift), zeigt einen der dort lebenden alten Herren mit Lectüre beschäftigt. Von dieser Radirung bemerkt der Professor, dass dabei alle Umstände günstig gewesen und eine vortreffliche Aetzung des Gesichts und der Hände ergeben hätten. Eine andere Illustration giebt das Bild eines auf der Erde sitzenden jungen Mädchens mit wunderbar schönen Armen.

Zum Abdrucken der Radirungen besitzt Herkomer in Bushey eine eigene kleine Druckerei, die er und seine Gehülfen mit seltener Geschicklichkeit handhaben. Es ist ein Vergnügen, ihm zuzusehen, wie er mit fast liebevoller Sorgsamkeit die Schwärze auf der Platte einreibt und dann eigenhändig die Walze dreht, um den Druck zu vollenden. Er missbilligt entschiedener die neue Praxis, Abdrücke von noch nicht fertig geätzten Radirungen, sogenannte «States», herauszugeben, welche die Platten in den verschiedenen Stadien ihrer Herstellung zur Ansicht bringen. Seiner Meinung nach sollte keine Platte dem Publicum vorgeführt werden, ehe sie nicht völlig fertig ist. Allerdings hat jeder Radirer das Recht, seine Platte in dem Zustand zu lassen, der ihm als derjenige der Vollendung erscheint; im Gefühl, dass er nichts mehr daran thun kann, ist das Werk buchstäblich in seinen Augen fertig. Wieviel Geld eine Platte dem Radirer einbringt, darf niemals als Criterium ihres Kunstwerthes gelten. Es heisst den sittlichen Gehalt dieser Kunst in bedenklicher Weise schädigen, wenn einige Probeblätter von der im Entstehen begriffenen Radirung als antiquarisch werthvoll an den Markt gebracht werden. Thatsächlich ist jeder von einer unvollendeten Platte genommene Abdruck von geringerem Werth, als die vollendete Radirung, denn er bietet etwas Unvollkommenes, mag es auch für Studienzwecke noch so interessant sein. Auf jeden Fall sollten Abdrücke dieser Art unter Schloss und Riegel bleiben und nur dem Belehrung suchenden Jünger der Radirkunst gezeigt werden dürfen.

Von hoher Wichtigkeit ist natürlich die Beschaffenheit des für den Abdruck der Platten gewählten Papiers. Amüsant ist Herkomer's Bericht von seinen Entdeckungsfahrten nach wirklichem Handpapier. Dieses erklärt er für durchaus erforderlich, um einen guten Druck zu erhalten. Kürzlich fand er in einem bayerischen Dorfe einen alten Landmann im Besitz einer Papiermühle für Handbetrieb. Dieser alte Herr genoss das alleinige Recht der Lieferung von Handpapier an die bayerische Regierung. Und von ihm lernte Herkomer ein gutes Papier zu machen. Er ist auch willens, nach dem gelernten Verfahren sein Papier künftig selbst zu fabriziren. Auch Velin ist brauchbar, gewährt aber infolge der verschiedenartigen Zurichtung der Häute keine genügende Garantie für den Erfolg. Das am meisten beliebte japanische Papier scheint dem Professor nicht recht zu gefallen.

Ein Vortrag ist gänzlich der Schwarzkunst (Mezzotinto-Manier) gewidmet und mit Beschreibungen der dazu erforderlichen Werkzeuge versehen, von denen einige durch schön radirte Zeichnungen veranschaulicht sind. Der Professor theilt keineswegs das Vorurtheil vieler Künstler gegen die Photogravüre. Andererseits sieht er aber darin nicht das exacte Reproductionsmittel für Gemälde, als welche es von Manchen erachtet wird. Dass er die Massenproduction radirter Copieen von Gemälden ungemein schädlich für die Radirkunst findet, ist bei seiner starken Ueberzeugung von der Bedeutung der künstlerischen Individualität nicht mehr als natürlich.

Interessant ist auch, was Herkomer in diesem Vortrag über die sogenannte Monotypie sagt, welche eigentlich nicht mehr so genannt werden sollte, weil er ein Verfahren erfunden hat, sie zu vervielfältigen. Die Herstellung der Monotypie, «eine Spielerei für einen Maler», geschieht, wie folgt: Man bedecke eine polirte Kupferplatte vollständig mit Druckerschwärze vermittelst des Ballens, ganz so, als wäre etwas zum Abdruck darauf. Sodann wische man mit weichem oder hartem Pinsel — auch den Fingern oder Lappen — auf dem schwarzen Grunde die gewünschten Formen des Bildes heraus. Man muss sorgsam darauf achten, dass beim Druck nicht durch zu starkes Pressen die Zeichnung verwischt wird, die nur durch den mehr oder minder starken Auftrag der Schwärze markirt ist, da die Platte keinen Stich und keine Aetzung erhalten hat. Ist aber der Druck zu schwach, so wird das Bild ein wolliges Ansehen gewinnen. Herkomer hat dem Text eine Monotype-Illustration beigegeben, die Figur eines alten Schäfers mit gefalteten Händen. Ueber dieses Blatt, welches in der Academie ausgestellt war, haben sich Radirer, Stecher und Zeichner nicht wenig den Kopf zerbrochen. Keiner hatte eine Ahnung, wie es gemacht war. Herkomer fand es nun schade, dass solche flotte, künstlerische Arbeit nur für den einen Abdruck ausgeführt sein sollte.

Er ging also mit einem Assistenten, Mr. Cox, an's Werk, ein Verfahren zur Vervielfältigung der Monotypieen zu erfinden. Mr. Cox gelang es, diese Erfindung noch zu vervollständigen, welche sodann patentirt worden ist; jedoch nur, um das Verfahren gegen Monopolisirung von anderer Seite zu schützen.

Die Anwendung ist Jedermann freigestellt; hier das Recept:

Man mische zu gleichen Theilen Graphit mit deutscher Druckerschwärze und Oel, streiche diese Masse auf die Kupferplatte mit Hilfe einer Auftragwalze und wische dann in der vorhin erwähnten Weise die Figuren heraus. Sodann nehme man in gleichen Theilen gepulverten Putzstein, Bronzestaub und Asphalt, ebenfalls pulverisirt; tränke die beiden ersteren Stoffe mit Terpentin, thue, wenn dieselben ganz trocken geworden, das Asphaltpulver dazu und das Ganze in einen kleinen Beutel von feinem Mull. Wenn die Zeichnung fertig ist, bestäube man sie vermittelst dieses Beutels so lange, bis die Platte ganz mit Pulver bedeckt ist. Nun fahre man äusserst behutsam mit einem weichen Kameelhaarpinsel über die Pulverschicht hin, und das Bild wird alsbald wieder sichtbar, in den Vertiefungen aber mehr oder weniger mit Pulver gefüllt sein. Man lasse hierauf die Platte drei Tage lang trocknen und gebe dann irgend einem in Galvanotypie erfahrenen Elektrotechniker den Auftrag, sie galvanisch mit Kupfer zu überziehen, ertheile ihm aber strenge Weisung, die Oberfläche nicht anzurühren, da diese vollständig präparirt ist, den Niederschlag aufzunehmen, und in der That zu einer richtigen Matrize geworden ist. Der Kupferüberzug, welcher die Stärke der für Stecher und Radirer gewöhnlich hergestellten Platten erhält, wird das Bild in umgekehrter Form aufweisen. Die Stellen, wo die Lichter aus dem Grunde herausgewischt sind, werden erhaben sein, vertieft dahingegen die Partieen, wo die Schwärze als Schatten stehen geblieben ist. Es ist dies ein ebenso anregendes, wie lohnendes Verfahren und gibt dem Maler Gelegenheit, sein künstlerisches Können in anderer Weise, als er es gewohnt ist, zu üben.

Die Vorträge Herkomer's werden, wie er selber annimmt, zu vielen Controversen und Erörterungen unter Malern und Radirern Veranlassung geben. Er bespricht den Gegenstand mit einer ausserordentlichen Wärme. Und viele seiner Ansichten darüber stimmen nicht mit den allgemein gehegten überein. In seiner Selbstbiographie schreibt er: «Mit dem Radiren eröffnete sich mir ein neues interessantes Studium. Dieser Kunst wandte ich mich mit Begeisterung zu, und zwar in derselben Weise, wie es mir bestimmt schien, jede Kenntniss, die ich mir angeeignet habe, zu erwerben; nämlich, die zu erlernende Kunst sofort auszuüben und dann erst herauszubekommen, wie das Ergebniss sich erzielen lässt. . . . . Niemand zeigte sich bereitwillig, mir die geringste Belehrung zu geben, und Hamerton's Buch war mein einziger Leitfaden. Uebrigens ist mir dieser unwiderstehliche Trieb, ohne genügende Vorkenntnisse Etwas zu versuchen, in meinem ganzen Leben charakteristisch gewesen.» Den Erfolg seiner Originalradirungen schreibt er der selbstgetroffenen Wahl seiner Motive zu. Sämmtliche Radirungen von seiner Hand machen den charakteristischen Eindruck von Facsimiles, und er gedenkt auch ferner nur solche Gegenstände darzustellen, die ihm ein besonderes Interesse einflössen.

«Die Periode des ungestümen Eifers habe ich in der Radirkunst jetzt überwunden», äusserte er vor einiger Zeit im Gespräch mit mir, und fügte dann hinzu: «Auch in der Malerei habe ich meine wildesten Phasen durchgemacht. Und nun hoffe ich, Controle über die Fähigkeit gewonnen zu haben, der ich trotz mancher Irrungen einen Ruf in der kunstliebenden Welt verdanke, wie solcher selten von anderen Menschen meines Alters erreicht wird.»



Photogravure nach Radirungen Hubert Herkomer's von F. Hanfstaengl.



INHALTS-ANGABE.

(Der vorliegende Band besteht aus zwei Theilen, worauf bei Benützung des Inhaltsverzeichnisses gefl. zu achten ist. Die vor den Seitenzahlen stehenden Ziffern I und II geben an, in welchem Theil sich die betr Artikel und Illustrationen befinden.)

Aufsätze.

Vollbilder.

Textbilder.

